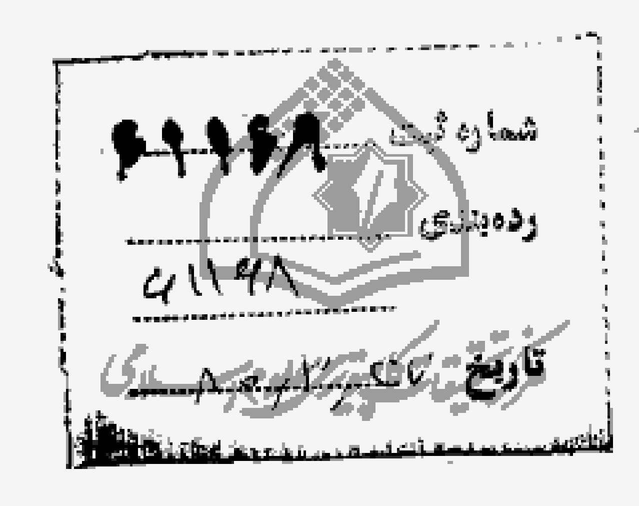




الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الأول

٢

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الرابع ○ العدد الثالث ○ إبريل/ مايو/ يونيه ١٩٨٤



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :
مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

. ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .



الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الأول

محتويات العدد

أما قبل

.. فقد استوقفتنى رواية فى المأثور الشعبى العربى تقول : إن آدم أخذ حفنة من حنطة الجنة ، وإن حواء أخذت مثلها ، ثم قام كل منهما يبذر ما أخذ من الحنطة فى الأرض ، فما زرع آدم أنتج حنطة ، وما زرعت حواء أنتج شعيرا . وكانت حبة الحنطة عند نزولها من الجنة فى حجم بيضة النعام ، ثم أخذ هذا الحجم يتناقص بحسب إيمان البشر .

هذه الرواية تنطوى على خبرين منفصلين ، أحدهما يتعلق بظهور الحنطة والشعير على وجه الأرض ؛ والآخر يتعلق بحجم حبة الحنطة . ولكن قليلا من التأمل فى الخبرين يكشف لنا عن حقيقة أنهما لا ينطويان على معلومات صحيحة موثوق بصحتها ، وأنهما لا يتعلقان بوقائع حقيقية . وبهذا يخرج هذان الخبران من نطاق المعرفة اليقينية إلى نطاق المعرفة الأدبية القابلة للتأويل وللقراءات المختلفة .

ولما كانت القراءة الحرة لهذه الرواية قد صارت مشروعة ، وصار التأويل حقا لكل قارىء ، فإننى أسمح لنفسى بمجاوزة الخبرين فى دلالتهما المباشرة (التى لم تكن بحال من الأحوال هى السبب فى أن استوقفتنى هذه الرواية) ، والنظر فيما تنطوى عليه الرواية كلها من دلالات غامضة وآسرة فى الوقت نفسه .

إن كلا من آدم وحواء قد أخذ حفنة من الحنطة نفسها ، وقام ببذرها فى الأرض ؛ ولكن النتيجة اختلفت . وإذا كانت المقدمات متفقة والنتائج المتولدة عنها مختلفة ، كان ذلك مثارا للعجب ، لما ينطوى عليه من مفارقة لا يستقيم معها التصور أو المنطق . ولكى تستقيم الأمور فى العقل لا بد من افتراض وسيط مختلف بين المقدمة والنتيجة ، يؤدى إلى اختلاف النتيجة فى الحالتين . وهذا الوسيط قد يئول إلى طبيعة الأرض التى بذر فيها كل من آدم وحواء الحنطة ؛ فربما كان اختلاف ما فى نوع التربة سببا فى اختلاف نوعية المنتج منها . لكننا مضطرون إلى استبعاد هذا الفرض ؛ لا لأن الرواية لم تشر إليه فحسب ، بل لأنه لا يصدق على مستوى التجريب . والوسيط المختلف الذى تعلن عنه الرواية إعلانا صريحا هو آدم وحواء نفساهما . فحين يبذر آدم الحنطة تنتج عنها حنطة ، وحين تبذر حواء الحنطة ينتج عنها شعير . الفعل هنا واحد ، ولكن الفاعل اختلف ، فاختلفت النتيجة . على أن اختلاف النتيجة لم يكن - فى الرواية - مجرد اختلاف ؛ فالشعير لا يختلف عن الحنطة فحسب ، بل هو دونها فى القيمة كذلك . وإذن فالاختلاف النوعى فى المنتج هنا قد صحبه اختلاف فى القيمة .

وحين نتأمل الآن فى هذه الدلالة - بمعزل عن الخبر نفسه - تتكشف لنا حقيقة باهرة ، مؤداها أن العبرة فى كل عمل يقوم به الإنسان لا تكون بالفعل فى ذاته بل بالفاعل . قد يصنع بعضهم مائدة - مثلا - من خشب بعينه ، ويصنع آخر مائدة كذلك من الخشب نفسه ، ثم تتفاوت قيمة المصنوع فى الحالتين ، لا لشىء إلا لأن أحد الصانعين لا يرقى بمهاراته إلى مستوى الصانع الآخر . وقس على هذا كل ألوان الإنتاج الفنى ؛ فالتفاوت فى مستوى الأعمال الفنية مرجعه إلى تفاوت قدرات الفنانين ومهاراتهم .

أما الخبر الثانى فلا يقل إثارة للعجب عن الخبر الأول ؛ إذ ما الرابط بين حبة الحنطة والإيمان ، حتى يطّرد حجم أحدهما مع الآخر ؟ من الواضح أن الخبر هنا لا يعدو أن يكون ضربا من الأمثولة أو الأليجوريا . فلنتأمله إذن على هذا الأساس .

إن حبة الحنطة كانت فى حجم بيضة النعام عندما كانت فى الجنة . والتصور المستقر فى ضمير الإنسان للأشياء والكائنات فى الجنة هو أنها فى حالة الاكتمال الذى لا مزيد عليه . ومن ثم كانت حبة الحنطة فيها فى أقصى صور اكتمالها . ولكن اكتمال الأشياء والكائنات بعامة فى الجنة لا ينفصل عن اكتمال معنوى فيها كذلك ، هو اكتمال الإيمان . هكذا كان إيمان آدم وحواء فيها . فلما حدثت واقعة العصيان ، وأخرج آدم وحواء من الجنة ، كانت صورة ذلك الاكتمال الإيمانى قد بدأت تهتز . وكذلك خرجت حبة الحنطة من الجنة معهما ، فكان خروجها من عالم الاكتمال إلى عالم النقص إيذانا بتناقص اكتمالها ؛ أى تناقص حجمها . ومن هنا كان ارتباطها فى التصور الشعبى - من حيث حجمها - بحجم الإيمان فى نفوس البشر .

هذا التأويل قد يشرح العلاقة المفتقدة بين حبة الحنطة والإيمان فيزول العجب من تلازم حجميهما ؛ لكن دلالة الأمثولة - فيما يبدو - ما تزال أبعد من هذا التأويل ، أو ما تزال وراءه . ومع ذلك فلن نذهب بعيدا حين ندرك فى الأمثولة دلالة مؤداها أن قيمة أى نتاج للإنسان هى رهن بمدى إيمانه بهذا النتاج ، ومدى صدقه فى إنجازه .

ترى هل نستطيع أن نقول أخيرا إن الأمثولتين اللتين تضمنتهما تلك الرواية الشعبية تتكاملان فى دلالتيهما الأخيرتين لكى نقولا معا : إن العمل الإبداعى القيم لا يتحقق إلا إذا توافر له شرطان أساسيان ؛ أولها طاقة فذة على الإبداع ؛ وثانيهما إيمان صادق بأهمية العمل الذى ينتجه الإنسان ويستفرغ فيه طاقته ؟ هذا ما نعتقد ؛ وليت الآخرين يشاركوننا هذا الاعتقاد .

رئيس التحرير

هذا العدد

فى إطار مهرجان القاهرة الأول للإبداع العربى ، الذى أقيم فى القاهرة فى المدة من الثالث والعشرين من شهر مارس من هذا العام إلى الحادى والثلاثين منه ، عقدت ندوة علمية حول موضوع « الحداثة فى اللغة والأدب » ، شارك فيها طائفة من الباحثين العرب والمستشرقين بدراسات تغطى جوانب هذا الموضوع الحيوى على المستويين النظرى والعملى . وكان لابد من أن يسجل هذا الجهد العلمى الخصب ، وأن يتاح الاطلاع عليه وتدارسه لكل المثقفين العرب وغير العرب ، الذين يحرصون على تعرف قضايانا الفكرية والأدبية الراهنة والملحة ، تحقيقا لوعى أعمق وأصدق لواقعنا ، وتكريسا للطاقات الخلاقة التى تعمل على إعادة تشكيل هذا الواقع وتسديد مساره .

من هنا رأت « فصول » أن تأخذ على عاتقها نشر أكبر قدر من هذه الدراسات فى هذا العدد والعدد الذى يليه ، بعد أن تركت عددا من هذه الدراسات لكى ينشر فى مجلة « إبداع » القاهرية الشهرية ، وبعد أن أضافت عددا من الدراسات لم يُقرأ فى تلك الندوة ، التماسا منها لتحقيق نسق مترابط من الموضوعات فى كل عدد . وقد كان من نتيجة هذا أن أفرد هذا العدد للقضايا النظرية المتعلقة بمفهوم الحداثة بعامة ، ولقضايا الحداثة فى اللغة على المستويين الموضوعى والمنهجى . أما الدراسات العملية لتجليات الحداثة فى الأجناس الأدبية العربية المعاصرة فسوف تشكل المادة الأساسية للعدد التالى .

● وإذا كان الفكر النقدى مطالبا - ضمن ما هو مطالب به - بتحديد المفاهيم وتدقيق المصطلحات ، لا من أجل ضبط المعايير وتوحيد الدلالات فحسب ، بل من أجل استجلاء مناهج التفكير والخلفية الإبستمولوجية الكامنة وراءها ، فإن دراسة محمد برادة ، التى تحمل عنوان « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » ، والتى يستهل بها هذا العدد ، تستهدف تحقيق هذا المطلب .

ومنذ البداية يسجل الباحث أن كلمة « الحداثة » تتعدى نطاق الأدب والنقد ، لتشير إلى صيغة فى الحياة وفهم للحضارة والتطور ، وأنها لم تكتسب دلالتها النظرية إلا من خلال نمط مجتمعى إنسانى ، مغاير كل المغايرة للأنماط السابقة ؛ وذلك منذ القرن التاسع عشر فى أوربا . ومن ثم انقسمت الدراسة إلى قسمين ؛ الأول يدور حول الحداثة ، ويتناولها فى مستويين :

المستوى الأول يتعلق بمصطلح « الحداثة » La modernité تاريخيا ؛ أى منذ أن استخدمه بعض الشعراء النقاد الفرنسيين (بودلير ، وجوتييه ، ورامبو ، ومالارميه) بدلالات معينة ليست هى بالضرورة المفاهيم العامة السائدة التى قامت عليها « العصرية » Le modernism فى واقع المجتمع وتنظيماته الليبرالية وخطاباته . ومن ثم ظهر الطابع الملتبس والمتناقض لكلمة « حداثة » ، بخاصة فى ارتباطها بالجدلية التاريخية والمجتمعية . لكن الحداثة فى القرن العشرين ، وبخاصة فى العقود الثلاثة الأخيرة منه ، ارتبطت بمعالم « مجتمع ما بعد الصناعة » ، أو « مجتمع ما بعد الحديث » ، وانعكست فى النسق العالمى للاقتصاد والتكنولوجيا والإلكترونيات ، وفى محاولة تنميط الثقافة من خلال الوسائل السمعية البصرية ، وتثبيت الفردية ونزعة الاستمتاع والاستهلاك . ومن ثم اكتسبت الحداثة معنى « المودة » ، وأصبحت تجديدا من أجل التجديد ، ومن أجل ملاحقة إيقاع الإستهلاك ، وإفراغ الثقافة - ومن ثم الإنسان - من الأبعاد النقدية والتمردية .

والمستوى الثانى يتعلق بالحداثة عندما تأخذ شكل الأيديولوجيا ؛ وفيه يلم الباحث بمفاهيم الحداثة عندما ارتحلت إلى العالم الثالث بصفتها تعبيرا عن المجتمع الأوربى - الأمريكى المتفوق . ففى غياب بنيات أساسية تطابق البنيات التى سمحت بقيام الحداثة والعصرية فى أوربا (الليبرالية ، النظام الديمقراطى ، العقلانية . . الخ) ، اتخذت الحداثة معنى إيديولوجيا ؛ أى أنها تحولت إلى بلاغة للتعويض عن التأخر التاريخى وعن غياب التنمية .

أما القسم الثانى من الدراسة فيتصل بموقع الأدب العربى من الحداثة ؛ وفيه يرصد الباحث محورين أساسيين لمفهوم الحداثة فى الاستعمال العربى ؛ وذلك من خلال مفكر هو عبد الله العروى ، وشاعر ناقد هو أدونيس . والمحور الأول يتمثل فى اتخاذ التاريخانية مدخلا للحداثة عند العروى ، والثانى يتمثل فى حداثة الإبداع عند أدونيس . ومن ثم فإن كل مفاهيم الحداثة فى الفكر والأدب العربيين تئول إلى واحدة من اثنتين : إما حداثة طوباوية ، تتوسل بالرفض والتجديد والأسئلة الجذرية والمراهنة على قوة الإبداع فى تجاوز مأزق العصرية ؛ وإما حداثة جدلية ، تؤمن بجدلية التغيير ، وضرورة ممارسة النقد الأيديولوجى من منظور التاريخانية الماركسية .

وتنتهى هذه الدراسة إلى لفت الأنظار إلى أهمية تحديد استراتيجية الخطاب النظرية فى كتاباتنا ، حتى لا تظل المفاهيم والمناهج مشدودة إلى « براءة » القول الفضفاض ، ولألاء الكلمات « الحديثة » .

● وإذا كان محمد برادة قد وقف بنا عند الاتجاهين الأساسيين لمفهوم الحداثة فى الفكر والأدب العربيين ، فإن خالدة سعيد فى دراستها للملامح الفكرية للحداثة على الساحة العربية تكرس الاتجاه الإبداعى ، وتحاول استنبات جذور هذه الحداثة أو استنباطها من خلال التجربة

العملية فى الواقع التاريخى . وهى - من ثم - تسجل كيف احتدم الجدل حول الحداثة فى الخمسينيات مع حركة التجديد فى الشعر ، وكيف أن هذا الجدل كان نتيجة أفضى إليها تحول فكرى جذرى . وفى هذا الصدد تقرر الباحثة أن الإنجاز الحقيقى للحداثة العربية هو أنها جعلت الإنسان مصدرا للمعايير ، بدلا من أن يكون خاضعا لمعايير تفرض عليه من الخارج . وهذا هو المعنى الذى أكده جبران وطه حسين وعلى عبد الرازق ؛ حيث قدم الأول المسيح بوصفه إنسانا متجاوزا لنفسه ، فى مقابل يسوع ابن الإله ؛ وحيث أكد الأخيران أن الإنسان يملك ميراثه وليس العكس . وقد انعكس هذا كله فى حركة شملت مجالات مختلفة ، ورسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين ، هما عصر الإحياء وعصر الحداثة ، وجعلت من توجهات هؤلاء المفكرين البداية الحقيقية للحداثة ، من حيث هى حركة فكرية شاملة .

لقد ارتبطت الحداثة - فى هذه الحركة - بالإبداع ؛ أى تجاوز الذات ونقدها فى بعض أبعادها . وكان تداخل الذات وتعددها فى الكتابة الإبداعية سمة أساسية ، برزت فى الشعر - بصفة خاصة - على نحو أكثر صميمية منها فى الرواية والقصة ، نتيجة لقيام الشعر على المحور التزامنى ، وقيام القص على السياق التعاقبى . وقد أدى هذا الإنجاز الحداثى إلى طموح بعض الحركات الحديثة إلى أداء دور فلسفى ، كما أدى إلى البحث عن لغة جديدة ، ودخول العلوم الإنسانية فى نسيج النص الأدبى، وسقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج فيما يشبه أسطورة « الموت - الولادة » ، التى هيمنت على المرحلة الممتدة من الخمسينيات حتى اليوم ، مجسدة الهم الحضارى أو القومى العام . وعلى الجملة فإن أسطورة الحداثة - فيما ترى الباحثة - من حيث هى حركة جدلية توليدية دائمة ، إنما تمثل الحالة العقلية أو الوضعية المعرفية للحداثة العربية على وجه التحديد .

● ثم يأتى كمال أبو ديب فى دراسته المسماة « الحداثة ، السلطة ، النص » فيرفض دعوى أن الحداثة العربية نسخة من الحداثة الغربية أو فرع منها ، ويتجه إلى التعامل مع الحداثة فى النص المنتَج نفسه . وهو فى هذا التوجه يكرس - مثل خالدة سعيد - الرؤية الإبداعية القادرة على التغيير .

من هنا يرى الباحث أن الحداثة هى رفض السلطة والانسلاخ عنها ، والانتماء إلى ما يقع خارجها ؛ أى إلى مالا يندرج فى مجال فاعليتها . وعندئذ تصبح الحرية شرطا وجوديا لا مطلبا ؛ أى تصبح مناخا تتم فيه الحركة ، لا هدفا يُسعى إليه . وبهذا المعنى تمثل الحداثة توترا داخليا بين رفض الوصول إلى هدف ، والإيمان بضرورة الوصول فى آن واحد .

وفى رفض الحداثة للسلطة فى بُعديها السياسى والاجتماعى يتمثل رفضها للنمذجة ، وصراعها ضد القديم المتشكل والمقنن . وهى بذلك تصارع نقيضا أقوى ، وتحاول أن تتمثله وتجاوزه ، وتظل - فى الوقت نفسه - مالكة لشروط تميزها الجوهرى عنه . وهى فى كل هذا إنما تسعى إلى تحقيق نص يجمع بين الحركة نحو العمق والانفتاح على الخارج . وقد وجد الباحث فى نصوص أدونيس والبياتى ودرويش والسياب وعبد الصبور وحجازى ويوسف الخال تجليات للحداثة فى شعرنا المعاصر ، تدعم تكييفه النظرى لها ، وتكشف عن وضعيتها على مستوى الممارسة .

● ومن هذه الدراسات التنظيرية التى تستهدف شرح الرؤية الآنية وتأسيسها ، ينقلنا هذا العدد إلى مجموعة أخرى من الدراسات ، تحاول استكشاف أشكال التحقق التاريخى للحداثة فى المفهوم النظرى والواقع العملى على السواء . وهى دراسات تنطلق فى أساسها من حقيقة أن الحداثة رؤية وسلوك يتحققان فى الزمن ، مرتبطين بالتغيرات التى تطرأ على الحياة حقبة بعد أخرى ، فتغدو كل حقبة محاولة لنفى ما سبقها . هكذا يعود بنا محمد عبد المطلب فى دراسته « تجليات الحداثة فى التراث العربى » إلى التجربة التاريخية العربية ، منطلقا من دعوى أن للزمن أثره فى تحديد الحداثة . على أنه لا يعنى بالزمن التتابع التاريخى الذى نسجله ونرتب أحداث الحياة وفقا له ، بل يعنى التراكم الكمى لحقبة معينة فى ظواهرها الثقافية أو الاجتماعية أو الدينية . ومن ثم يناقش الباحث رؤى المؤرخين ونقاد الأدب المتمثلة فى احتجاجهم لتقدم الشعراء أو تأخرهم ، مبرزا موقف النقاد واللغويين والنحاة ، وموضحا ما بين هذه الرؤى من التمايز والاختلاف . كذلك يتوقف الباحث عند بعض عناصر الحداثة كما تجلت لدى بعض الشعراء فى العصر العباسى ، ويسوق عددا من الأمثلة على تجلياتها ، ثم يقف على مظاهر التغير على المستوى الفنى ، فى اللغة والصورة والمعنى ، مركزا على مالحق التشبيه والاستعارة من جدة وغموض ، رابطا بين هذه التغيرات وتنوع الموضوعات وبروز الأنا فى قصائد أولئك الشعراء .

وقد كان الهدف الأخير من هذه الدراسة ، فضلا عن الوعى بالقضية تاريخيا ، الكشف عن عناصر الحداثة فى التراث العربى ، التى يمكن أن تدخل أو يدخل بعضها فى نسيج وعينا الراهن ، دون أن ننغلق عليها وحدها .

● وعلى الأرضية نفسها - تقريبا - تتحرك دراسة محمد فتوح أحمد عن « الحداثة من منظور اصطفائى » ؛ ففيها يتتبع الباحث ظاهرة الحداثة فى الشعر العربى ، فيما سمى فى العصر العباسى بشعر المولَّدين . وقد كان مفهوم الحداثة عند ذاك يجمع بين حدين : حد إيجابى يتعلق بمعانى الجدة ؛ وحد سلبى يرتبط بمعانى المخالفة للقديم . وفى هذا الإطار - على ما يرى الباحث - تولدت النظرة الاصطفائية التى تقوم على التوفيق بين المتعارضات .

على أن هذه النظرة الاصطفائية - فيما يرى الباحث كذلك - قد تولدت من خلال طرح آخر يعتمد على النسبية فى علاقة المحدث بالقديم ، من أجل تسويغ المحدث والتماس العذر له ، أو تهجينه بالقياس إلى القديم ، أو جعل الحداثة رافدا موازيا للتراث . ومن ثم تتبع الباحث مظاهر هذه النزعة الاصطفائية لدى ابن قتيبة والآمدى والقاضى الجرجانى من قدامى النقاد ، مؤيدا - بصفة خاصة - موقف الأخير . على أن هذه النزعة

الاصطفائية تعود فتتمثل – حديثا – فى حركة الإحياء وما أعقبها من حركات تجديد ؛ ولكنها تختلف عن الاصطفائية القديمة فى التفصيلات ، وإن اتفقت معها فى الفهم الأساسى والتوجه العام .

وواضح من هذه الدراسة والدراسة التى سبقتها أنهما تؤكدان أن قضية الحداثة فى ذاتها ليست طارئة فى زمننا الراهن على حقل الفكر أو النقد ، وإن ظل للطروح الجديدة خصوصيتها التى تلائم زمنها وتتأثر بمتغيراته .

● وامتدادا لهذا الاتجاه ، ولكن بدءا مما نسميه عصر النهضة فى منطقتنا ، يحدثنا بيير كاكيا عن « تطور القيم الأدبية فى القرن التاسع عشر ، بين النظرية والتطبيق » . وهو يبدأ بنقد مقولة أن الاتصال بالغرب كان السبب الأساسى فيما طرأ من تغير على الحياة العامة فى مصر والشام ، ثم فى غيرهما من البلاد العربية ، طوال القرن التاسع عشر ، منتهيا إلى أن تكوين القيم الجديدة لم يتم فى كل ميادين الفكر عن طريق التلمذة المباشرة للغرب ؛ فلم يظهر أثر للمقاييس الغربية فيما قيل عن الأدب نظريا (عند رفاعة الطهطاوى ، أو فى ترجمة عثمان جلال لقصيدة بوالو فى فن الشعر ، حيث لم يترجم الجزء الخاص بالمقاييس الأدبية « الجديدة ») ، بل ظل معظم النقاد يؤلفون كتبا ترتكز على المقاييس الموروثة (المرصفى) ، فانعكس ذلك على النتاج الأدبى (البارودى وأمثاله) .

ولكن فى الجانب الآخر يلاحظ الباحث ظاهرة جديرة بالاهتمام ، تتعلق بالكتاب المنشئين (الشدياق ، النديم ، زيدان ، ضومط ، المويلحى) ؛ فقد كانوا – على الرغم من سلفيتهم – يستجيبون للمؤثرات الغربية فى كتاباتهم . وهكذا بعد أن ساد الأدب المشبع بالبديع فى أوائل القرن ، ليفى بحاجات نخبة ضيقة النطاق ، متماثلة فى تكوينها وقيمها ، تبدلت الأحوال حتى تزحزحت هذه النخبة عن الصدارة ، وانتهت صلاحية مقاييسها ، وحلت مكانها نخبة جديدة من المثقفين الذين حملوا لواء النهضة وتحدثوا باسمها . وقد أدى إلى هذا الانقلاب تحدى الغرب للمنطقة حربيا من جهة ، وتمكن النخبة الجديدة من علوم الغرب الحديثة وإعجابهم بها ، من جهة أخرى . غير أن الإعجاب بالغرب لم يطغ على الأدب كما طغى على غيره ، نتيجة لاعتزاز العرب بلغتهم وتقاليدهم الشعرية اعتزازا كبيرا ، ونظرا إلى أن التأثير الثقافى يحدث بطيئا وبدرجات متفاوتة . ومن ثم وجد النقاد فى القرن التاسع عشر صعوبة فى الاعتراف بالقيم الجديدة ، وصياغتها فى إطار فكرى متكامل . ولكن المحاولات استمرت ، حتى آتت أكلها على أيدى جيل الرواد .

● وفى مقابل هذا التوجه التاريخى لتتبع ظاهرة الحداثة فى الفكر النقدى العربى ، تقف دراسة أنور لوقا عن « منطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟ » لكى توجه التفكير إلى أثر التغير المكانى فى إمكانية فعل الحداثة . وقد بدأ الباحث بالاعتراض على نظريات التطور التى راجت فى القرن الماضى (« أوجست كونت » و « دارون ») ، كما اعترض على تعريف الحداثة تعريفا زمنيا ، خصوصا وأن عصر النهضة ، الذى أخرج مفهوم الحداثة ، إنما كان يستلهم تراثا قديما ، ويطلقه من عقاله . وهنا يتساءل الباحث : ألا ينبثق تيار الحداثة بانتقال فى المكان ؟ إن الإجابة بالإيجاب على هذا التساؤل تدعمها حركة الإحياء الأوروبية ؛ فقد أذكاها فى القرن الخامس عشر فرار العلماء اليونانيين ومعهم مخطوطاتهم إلى إيطاليا عقب سقوط القسطنطينية فى أيدى الأتراك . وعلى هذا الأساس حاول الباحث رصد ظاهرة الحداثة فى مجالنا العربى من خلال تجربة الرائد رفاعة الطهطاوى ، على نحو ما تتجلى فى رؤياه الأولى على أرض الإفرنج عندما نزل مرسيليا وسجل انطباعاته عن أول مشهد وقعت عليه عيناه وهو يجلس فى أحد المقاهى . وقد استعرض الباحث النص الذى سجل فيه الطهطاوى هذه الانطباعات ، وقدم قراءة لهذا النص ، فى ضوء رحلة الطهطاوى لتتبع التئام شخصيته الحضارية ، ونشأة وعيه بالحداثة ، مقارناً انطلاقه فى المكان بما يسميه عالم التحليل النفسى « جاك لاكان » بمرحلة المرآة .

وينتهى الباحث من هذا الاستعراض إلى أن تيار الحداثة لدينا يمتد مع أولئك الذين واصلوا تجربة الطهطاوى بالانتقال فى المكان ، حيث يتجدد التراث – تلبيةً لحاجات نمونا – بالتفاعل الثقافى فى الخارج . وما دام منطلق الحداثة نقلة فى المكان ، فإن النقص الخطير الآن يتعلق بمرحلة الإياب ، حيث يتحقق ترابط الريادة والترجمة والتأصيل مع ما ينطق به الواقع .

● واستئنافا لمحاولة تفهم أبعاد الحداثة فى واقعنا الأدبى يحدثنا محمد مصطفى بدوى فى دراسته عن « مشكلة الحداثة والتغيير الحضارى فى الأدب العربى الحديث » عما أخذ ينمو لدى الأديب العربى منذ بداية النهضة من شعور بضرورة أن يسهم فى تنمية مجتمعه وتطويره ؛ وذلك بعد أن كان قد تضاءل دور الأدب فى الحياة ، وتحولت الأصالة ، كما تحول الإبداع فى الشعر ، من استكشاف مناطق جديدة من التجربة الإنسانية إلى براعة الصياغة ، والاهتمام بالشكل على حساب الجوهر ، وأصبح استخدام المحسنات بديلا من مواكبة التجربة البشرية ، وإدراك التغير فى حياة المجتمع وقيمه . كان الأدب العربى قد أصبح بذلك شيئا خارج الزمن . ومن ثم كان الأدب العربى الحديث هو ذلك اللون من الكتابة الذى عاد فأدخل الأدب مرة أخرى فى دائرة الزمن ؛ وتغير مفهوم الأدب نفسه فأصبح أقرب إلى مفهوم المحاكاة اليونانى **mimesis** على نحو ما طوره نقاد أوروبا المحدثون ؛ وصار التجديد الحق فى عالم الأدب يستهدف بالضرورة ، وبدرجات متفاوتة ، تغيير المجتمع وقيمه الحضارية ومقولاته الفكرية .

ولكن لما كان الأديب العربى يستخدم لغة لها تراثها الأدبى الطويل ، وكان منوطاً به حفظ هذا التراث جيلا بعد جيل ، فقد أصبح بالضرورة من عوامل الثبات والمحافظة فى الحضارة . من هنا أصبح موقفه ينطوى على رغبتين متعارضتين ؛ الرغبة فى التجديد والتحديث وتغيير حياة الجماعة ؛ والرغبة فى الثبات والمحافظة . على أن تطور الأدب العربى الحديث إنما يتمثل فى تحول موقف الأديب بصفة عامة من طرف الثبات والمحافظة إلى طرف التغيير والتجديد .

● ويظل مفهوم الحداثة مرتبطا - على نحو ما - بمفهوم الإبداع حتى إنهما ليتبادلان المواقع فى كثير من الأحيان ؛ بل إن الإبداع - فى بعض التصورات - شرط جوهرى من شروط الحداثة ؛ وفى بعض التصورات يكون العكس كذلك صحيحا . ومن ثم آثر بعض الباحثين الدخول إلى الحداثة من مدخل الإبداع .

وفى هذا الإطار تأتى دراسة محمد عابد الجابرى عن « أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر » بوصفها قراءة للوجه الآخر لقضية الحداثة .

والفكر عند الجابرى يعنى مادة التفكير ، التى تشكل نوعا من الإيديولوجيا بمعنى عام ، كما يعنى الأدوات المنتجة لهذه الإيديولوجيا وآليات عملها . فالفكر إذن ، من حيث محتواه ، يشكل بنية إيديولوجية ؛ وهو - من حيث الأداة - يمثل بنية عقلية تقوم على المبادىء والمفاهيم والآليات الذهنية . أما مفهوم الإبداع فينتهى الباحث من تحليله إلى رصد ملمحين أساسيين يشخصانه ، هما الجدة والأصالة . وتوازن الجدة فى الفن والفلسفة ، الاكتشاف فى العلم ، على حين توازن الأصالة فيهما قابلية التحقق . فأيما إبداع إذن لابد أن تتحقق فيه الجدة والأصالة ، أو الاكتشاف وقابلية التحقق .

ثم يمضى الباحث فى تحليل الخطاب العربى الحديث والمعاصر ، الذى يحمل ذلك الفكر ، تحليلا إبستمولوجيا ، فيقرر أن هذا الخطاب لم يسجل أى تقدم حقيقى فى أية قضية من قضاياه منذ كان خطابا مبشرا بالنهضة . والسبب فى هذا - فيما يرى الباحث - يرجع إلى أن الآلية المنتجة لهذا الفكر تعتمد «النموذج - السالف» إطارا مرجعيا ، كما أن هذا الفكر يتعامل مع الممكنات الذهنية كما لو كانت معطيات واقعية ، ويحل الذاكرة والعاطفة محل العقل . ومن ثم ظل هذا الفكر يتنازعه الماضى العربى الإسلامى والحاضر الأوربى ، وظل بذلك يستمد مفاهيمه من واقع ليس هو الواقع العربى الراهن . وبذلك تحولت هذه المفاهيم إلى« بدائل » خطابية كلامية ، وكان المفروض فيها أن تكون دوالّ على معطيات واقعية . وبذلك أيضا فقدت الذات العربية استقلالها التاريخى ، وظلت خاضعة لسلطة النموذج - نموذج الماضى أو النموذج الغربى - وآليات التفكير التى يكرسها .

وفى تشخيص الثقافة العربية الراهنة يرصد الباحث ثلاثة نظم معرفية هى : النظام المعرفى البيانى ، الذى تحمله اللغة العربية ، والذى قننته العلوم العربية الخالصة . وهو نظام يكرس رؤية للعالم ، قائمة على الانفصال واللاسببية . ثم النظام المعرفى العرفانى (الغنوصى) ؛ وهو الذى يكرس رؤية للعالم ، قائمة على مبادئ المشاركة والاتصال . والنظام الثالث والأخير هو النظام المعرفى البرهانى ؛ وهو الذى يكرس رؤية للعالم تقوم على الترابط السببى .

وتنتهى الدراسة إلى أن أزمة الفكر العربى أزمة ثقافية ، ارتبطت منذ البداية بالسياسة وليس بالعلم ، وخضعت - من ثم - لتقلباتها . أما مجاوزة هذه الأزمة فتتوقف على إعادة بناء الحاضر والماضى فى آن واحد ؛ وذلك عن طريق تفكيك عناصر الماضى وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه على نحو يجعله كلاً جديدا قادرا على تأسيس نهضة .

● ويتفق أنور عبد الملك فى دراسته عن « الإبداع والمشروع الحضارى » مع الجابرى فى منطلقه الأساسى ؛ وذلك حين يبدأ بتأكيد أن الانتقال من إشكالية « التراث والتجديد » إلى إشكالية « النقل والتقليد » ، وذلك فى مقابل الإبداع ، إنما يمثل - فى جوهره - الانتقال من التبعية إلى التحرك من أجل الحرية والسيادة ، واكتساب مكانة متميزة فى قلب العالم . ويرى الباحث أن مفهوم الإبداع قد تبلور مؤخرا فى شكل مصطلح ، ولكنه كان - من حيث المضمون - يمارس تحت أسماء أخرى ، فى مناطق الشرق الحضارى والمجتمعات الاشتراكية فى أوربا ، فى مرحلة كان التركيز فيها على اللحاق بركب ما خلفته المجتمعات الصناعية الغربية المتقدمة . ولأن هذه المرحلة قد وقع بها عدد من الهزائم والانكسارات منذ ١٩٤٥ ، وبخاصة فى حقبة التغير منذ قيام الثورة الصينية فى ١٩٤٩ ، حتى أكتوبر ١٩٧٣ ، فإن الهدف الاستراتيجى لم يتحقق بعد .

والإبداع - فيما يرى الباحث - يقوم أساسا على الخصوصية الذاتية ، من أجل خلق مضامين جديدة ومبتكرة ، لمواجهة إشكالية التحديث . ومن ثم تأتى فكرة المشروع الحضارى ، الذى يواجه هذه الإشكالية ، ويأخذ فى الحسبان - فى الوقت نفسه - الخصوصية الذاتية .

وتميز الدراسة بين المشروع الاجتماعى ، والمشروع القومى ، والمشروع الحضارى الأكثر رحابة ، لتنتهى إلى أن المشروع الحضارى يجمع بين الشمول والخصوصية التاريخية وتحديات المرحلة الآنية والرؤية المستقبلية . وهو لذلك مشروع يغلب البعد الأعمق على المقتضيات المباشرة . وينهض المشروع الحضارى العربى - على نحو ما يحدد الدارس خطوطه الأساسية - على عناصر تكوينية عدة ، ويتسم بعدد من السمات . فهو مشروع قادر على تعبئة طاقة الاستمرارية التاريخية للأمة ، ومؤكد لهيمنة معانى الوحدة والتضامن على معانى الفرقة والتعدد ، ولسيادة المنهج الاستراتيجى على الأسلوب التكتيكى . أما بالنسبة للسلطة ووضعيتها فى هذا المشروع فلن تكون جهازا للتسلط والسيطرة باسم أقلية ما ، بل بوتقة تنصهر فيها كل الإمكانات التى تنطوى عليها المدارس الفكرية والفصائل الاجتماعية المختلفة .

● وإذ تنتهى الدراسات المتعلقة بمفهوم الحداثة وإشكالياتها فى السياق التاريخى والواقع الآنى ، يبدأ نوع من تخصيص المجال ، ومن ثم تخصيص الرؤية ، فتتجه مجموعة أخرى من الدراسات إلى تفهم أبعاد الحداثة فى إطار اللغة .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة ناصر الدين الأسد عن « اللغة العربية وقضايا الحداثة » ؛ وفيها يرى أن اللغة العربية لغة واحدة منذ أن

تكلمها العرب حتى عصرنا الحاضر ، على الرغم مما اعتراها من تغير فى الألفاظ والأساليب . على أن هذا التغير يعد مزية للغة ، لما ينطوى عليه من تنوع وتعدد واختلاف فى الأساليب .

ويرى الباحث أن الإبداع فى اللغة لا ينبغى أن يأتى إلا من جانب العالم بها ، الفاهم لأصولها وقواعدها ؛ ولايغنى طول الخبرة وتعاقب الممارسة للكتابة بها عن العلم والمعرفة ؛ فممارسة الكتابة - مهما طالت - مع الجهل بآلاتها ، والعجز عن معرفة أسرارها وطرق استعمالها ، وعن الإحاطة بآفاق تراثها ، كل ذلك يراكم طبقات الجهل بعضها فوق بعض ، ويقود إلى التجمد عند موقف واحد ، يخلو من ثراء المعرفة الصحيحة ، ومن تفتح النفس والفكر على الجديد المبتكر . وقد استطاعت اللغة العربية ، فى ألفاظها وتراكيبها وأساليبها ، أن تتطور مع الزمن ، وأن تستجيب لمطالب الحداثة فى كل عصر ، محققة فى الوقت نفسه التوازن الذى يمنحها خصوصيتها وتميزها . ومن خلال هذا تتأكد شخصية الأديب كما تتأكد شخصية الأمة .

والدراسة بعد ذلك استعراض لعملية التحديث التى تمت فى اللغة العربية عندما واجهت فى العصر الحديث القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وقضايا العصر التعليمية والعلمية والتقنية ، وأخيرا قضايا العصر الأدبية والفنية .

● أما تمام حسان فقد وقف فى مستهل دراسته عن « اللغة العربية والحداثة » عند الدلالات المختلفة لمفهوم الحداثة باختلاف السياق الذى تستخدم فيه ، فرأى أنها - أى الحداثة - ترتبط فى سياق نص من نصوص التاريخ بالزمن ، وفى سياق نصوص الإصلاح الاجتماعى بالتغيير ، وفى سياق الإنتاج الفنى والبحث العلمى والصناعة ونحو ذلك بالابتكار . أما فى عرف رجال الدين فالحداثة ترتبط بالبدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار ، وإن دافع بعض الفقهاء عما سموه « البدعة الحسنة » ، التى تدعو إليها المصلحة . أما فى مجال العادات والتقاليد فالحداثة مستهجنة ، ومن ثم يطلق عليها فى هذا المجال اسم آخر غير البدع ، هو « التقاليع » . وكل هذا يؤكد أن مفهوم الحداثة ليس متجانسا فى مجالات النشاط الإنسانى المختلفة .

ويسلم الباحث بأن التطور اللغوى أمر واقع ، ويضرب الأمثلة على ماأصاب العربية الفصحى من تطور صوتى ودلالى وتركيبى . بيد أن علاقة الحداثة باللغة لاتقف عند هذا الحد ؛ بل إنها تتمثل على مستويات أخرى ، أوضحها ارتباطها بمناهج النظر فى اللغة . ومن ثم استعرض الباحث هذه المناهج ، فبدأ بالمنهج التاريخى فى دراسة اللغة ، ثم عرج على مناهج دى سوسير واللغويين الأمريكيين (بلومفيلد ثم تشومسكى . .) ، ثم مدرسة كوبنهاجن ومدرسة براغ . . الخ . وفى المقابل تتبع الباحث مناهج الدرس النحوى واللغوى العربية المختلفة ، والأسس التى قامت عليها ، كالاستقراء ، والتصنيف ، والتجريد ، والحتمية ، والوصفية ، وربط الصوت بالمعنى ، والمقارنة ، والتأريخ ، والمعيارية ، والتفسير ، وتحقيق صدق النتائج ، وغير ذلك من المناهج التى استخدمها الدرس اللغوى العربى الحديث .

● أما الدراسة الثالثة فى هذا المحور فعن « اللغة العربية بين الموضوع والأداة » . وفى هذه الدراسة يعرض أحمد مختار عمر للغة من زاويتين مختلفتين ، بوصفها أداة وموضوعا . فحداثة اللغة بما هى أداة تكون بقدر ما تقدمه لأبنائها من وسائل للتعبير عن حاجاتهم ؛ أما حداثتها بوصفها موضوعا فيكون الحكم عليها فى إطار حقبة زمنية معينة ، مع التنبه إلى أى دراسات لغوية تتم فى اللغات الأخرى . ويقرر الباحث أن اللغة بوصفها أداة تتخلف فى العصر الحديث ، فى حين تتقدم اللغة بوصفها موضوعا .

اللغة الأداة تعانى - كما يقرر الباحث - من صور التحريف والتشويه المختلفة ، كما أنها مستبعدة من معظم المجالات الجدية . وقد قدم الباحث عددا من الإجراءات الكفيلة بخروج اللغة الأداة من أزمتها هذه . أما اللغة العربية بوصفها موضوعا فقد تقدمت دراستها بتقدم الدراسات اللغوية العالمية . ولكن إذا كان علم اللغة من أجل العلم قد حقق تقدما ملحوظا ، فإن علم اللغة للمنفعة ، أو علم اللغة الوظيفى ، مازال يحبو بالنسبة للغة العربية . والتحدى الكبير الذى يواجه اللغويين الآن هو كيف يعيدون اللغة العربية الأداة إلى فاعليتها ، وكيف يقدمونها إلى جمهور المتعلمين والمثقفين فى إطار عصرى . ولا سبيل لإحراز تقدم فى هذه المواجهة - فيما يرى الباحث - إلا بإنشاء « مركز عربى للغويات التطبيقية » ، يأخذ على عاتقه حل كل المشكلات العملية التى تحول دون أداء اللغة لوظائفها الحيوية .

● ثم تأتى دراسة محمد حافظ دياب عن « الإثنوميثودولوجيا ؛ ملاحظات حول التحليل الاجتماعى للغة » فتنقلنا إلى مجال آخر من مجالات البحث اللغوى ، تكون فيه اللغة هما من هموم حقل معرفى آخر .

يبدأ الباحث فيسجل كيف غلب على تطور البحث اللغوى نزعتان مختلفتان وإن كانتا مع ذلك متداخلتين ، هما التمايز والتكامل ، حتى إنهما لتشكلان وجهين لعملة واحدة ، هدفها تنمية البحث اللغوى وتحديثه . ثم يشير إلى الاتجاه الإثنوميثودولوجى وكيف أنه يمثل أحدث صيحة فى حقل البحث السوسيولوجى للغة على امتداد قرابة العقدين الماضيين ، وكيف أن المشتغلين بالدراسات السوسيولوجية منا قد أخذوا مؤخرا يولون هذا الاتجاه شيئا من اهتمامهم . وقضية البحث الأساسية فى هذا الاتجاه هى الكشف عن الأساس المشترك بين اللغة والمجتمع ، أو - بعبارة أخرى - الكشف عن المبادىء المهيمنة على العلاقة بين البناء الاجتماعى والبناء اللغوى ؛ وذلك عن طريق تعرف الوحدات القابلة للمقارنة فى كليهما ، وإبراز تبعية كل منهما للآخر . ولما كان المدخل اللغوى الاجتماعى ، والمدخل الأنثروبولوجى ، لم يحيطا بكل الجوانب الاجتماعية للظاهرة اللغوية نتيجة لضيق دائرة اهتمامهما عن الإلمام بكلية الطابع الاجتماعى والثقافى للظاهرة ، أو عن كيفية تحقق كفايتها الوظيفية ، فإن ظهور مبحث « علم اجتماع اللغة » (الذى يبدو أكثر ارتباطا بالأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع) ربما كان رد فعل للنزعة الوضعية ، ونتيجة

للصعوبات العلمية والفكرية والنظرية التى واجهت التفاعلية الرمزية ، ونتيجة - كذلك - لظهور كثير من المشكلات الاجتماعية التى تتصف بالتغير السريع ، والتى تلزم دراستها مباشرة ، دون الرجوع إلى جذورها التاريخية على المدى البعيد ، وعلاقاتها بسائر المشكلات .

هذا الاتجاه يرى فى لغة الحياة اليومية عاملا أساسيا فى تشكيل النظام بالمجتمع ؛ ومن ثم أصبحت هذه اللغة موضوع بحث أساسى ، يستهدف الكشف عن إمكانات استخدام الرموز والإشارات والمعانى بوصفها عناصر تكوين فى البناء الاجتماعى ، لها أثرها على السلوك الفردى والتفاعل الاجتماعى . ومع ذلك فإن طموح هذا الاتجاه فى الدراسة لتغطية المشكلات اللغوية والاجتماعية كافة مازال يعوزه الكثير من الأسلحة المنهجية .

● وأخيرا تأتى دراسة مصطفى صفوان عن « الجديد فى علوم البلاغة » لكى تختتم ملف هذا العدد ، ولكى تصنع جسرا بين قضايا الحداثة المتعينة فى اللغة ، وقضاياها المتعينة فى الأجناس الأدبية المختلفة .

وفى هذه الدراسة يقرر صفوان أن نظرية « الأشكال » كالاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية .. الخ . قد مرت عليها القرون دون أن يعتريها تغيير ؛ وذلك لارتباطها بتصور مؤداه أن وظيفة اللغة إنما تتمثل فى الإعراب عن الأشياء والمعانى المستقلة عنها ، والسابقة عليها . وقد تعرض هيجل لهذا التصور بالنقد ، مبينا أنه لا قيام للأشياء أو للجزئيات بغير اللغة أو بغير الكليات . ولكن هذاالنقد لم يكن من شأنه أن يؤدى إلى تغيير النظرية المذكورة . ولم يتحقق هذا التغيير إلا حين بين دي سوسير أن اللغة نسق تتوقف فيه المدلولات على طبيعة العلاقات بين الدوال ؛ وهى علاقات محصورة فى محورى الترابط والاستبدال . ومن هذا المنطلق استطاع رومان جاكبسون أن يستبدل بما سبقت إليه الدراسات البلاغية من تقسيم الأشكال إلى مالا نهاية له من الأقسام وفقا للعلاقات بين الأشياء ، تقسيما آخر لا يستند إلا إلى محورى اللغة : الترابط الذى يقع عليه المجاز بفروعه ؛ والاستبدال الذى تقع عليه الاستعارة بفروعها . ومع ذلك فإن بعض عبارات جاكبسون تؤدى - فى رأى الباحث - إلى الظن بأن وقوع الشكل على هذا المحور أو ذاك إنما يتبع ما بين الأشياء من علاقات . وإنما يعود الفضل فى تحرير هذه الأشكال من هذه التبعية تحريرا كاملا إلى جاك لاكان .

● بهذه المجموعة من الدراسات تكون قضية الحداثة قد طرحت ابعادها المختلفة على المستوى النظرى . ويبقى أن يحمل العدد التالى من فصول عددا آخر من الدراسات التى تدخل مباشرة إلى تجليات الحداثة فى النتاج الأدبى المعاصر . ومع ذلك فإن التجربة النقدية التى تقدمها فريال غزول فى هذا العدد ، للوقوف على بعض وجوه الحداثة فى شعر محمد عفيفى مطر ، وكذلك دراسة فدوى مالطى - دوجلاس ، المنشورة فى باب المتابعات فى هذا العدد ، التى تتناول تجليات الحداثة فى الرواية الجديدة من خلال أعمال يوسف القعيد ، إنما تمثلان فى وقت واحد حداثة النقد الأدبى عندما تلتقى بحداثة النص ؛ ففى هاتين الدراستين تكتمل حداثة الموضوع وحداثة الأداة على نحو بارز .

التحرير

اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة

محمد برادة

تكتسب بعض المصطلحات والمفاهيم وجودا ملتبسا داخل نسيج الكتابات والحوار فتنقلب من أدوات مسعفة على الفهم والتوضيح ، إلى عناصر تشيع الخلط والتشويش ، وتطبع ما وراء اللغات (ومنها النقد) بالفضفضة والتقريبية والتعميم . وليس معنى هذا أنّ بالإمكان تلافى هذه الظاهرة عن طريق تحديد المصطلحات والمفاهيم تحديداً « نهائيا » يستقرُّ معه الفهم ؛ فهذه عملية محدودة ، ولا يمكن أن تفلت من تأثير المتغيرات وجدلية الوعى والواقع ؛ وإنما المقصود هو الإلحاح على أهمية إعادة تحديد المفاهيم من خلال مراجعة ما وراء اللغات وعَبْر الإشكاليات التى تؤطرها ، حتى نتمكن من معاينة التغيرات ، والإسهام فى بلورة المفاهيم ولغات النقد فى ضوء أسئلة راهنة لا تكتمل صياغتُها دون إعادة النّظر ضمنياً فى اللغة والمفاهيم .

من ثم فإن مفاهيم مثل : أدب ، نقد ، تجديد ، حداثة ، رواية ، تغيير ، نهضة ، تراث ، معاصرة . . . لا تقتصر مدلولاتها على المعانى المتداولة التقريبية ، بل تتعدى ذلك إلى الحمولات الإبستمولوجية [١] الكامنة وراءها ، التى قد يضيىء تحليلها جوانب مركزية فى الخطاب المستعمِل لها . وكل تحليل للغات الخطاب ومفاهيمه يُفضى إلى استجلاء خلفيته الإبستمولوجية ، وإلى تمييزه وترتيبه ، ومن ثمَّ إلى وَعْى حدوده وتَنْسيبه .

من هذا المنظور تكون مناقشة موضوع الحداثة عملية نقدية مهمة ؛ لأنها تمر - حتما - عبر إعادة تحديد المفهوم ، وتجلية خلفياته التاريخية والنظرية ، ورصد بعض امتداداته - وما أكثرها - فى جسد الخطاب والتفكير العربيين المعاصرين .

إن ما أقصد إليه فى هذه الدراسة ، هو محاولة تحديد بعض العناصر النظرية التى أعتبرها لازمة عند مقاربة الحداثة وتبين تأثيراتها على الأدب العربى . والسؤال المحورى الذى أنطلق منه هو : كيف تتحدَّد الحداثة على المستوى النظرى ، ومن خلال التجربة ؟

وصياغة السؤال بهذه الطريقة تنطوى على الإقرار بأن الحداثة مفهوم مرتبط أساساً بالحضارة الغربية ، وبسياقاتها التاريخيَّة ، وما أفرزته تجاربها فى مجالات مختلفة . ومن ثم تبرز ضرورة البدء برصد أهم التحديدات النظرية للحداثة فى الغرب ، قبل الوقوف على مظاهر الحداثة ، تصوّراً وتجربة ، فى الفكر والأدب العربيين ، لا بهدف المقارنة أو التقاط التأثيرات ، ولكن بهدف تبين إجرائية مفهوم الحداثة داخل الحقل العربى ، ومدى مطابقته لخصوصية تجربة الحداثة العربية [٢] .

إن استبعاد فكرة المقايسة بين الحداثتين لا يعنى « استقلال » تجربة العصرية (Le Modernisme) وامتداداتها التنظيرية لمفهوم الحداثة فى العالم العربى ، عن تأثيرات الغرب ووجود بصماته على المعيش والمفكَّر فيه . ذلك لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخيا بوجود سابق للحداثة الغربية ، وبامتداد قنوات للتواصل بين الثقافتين .

١ - مفهوم الحداثة :

١ - تاريخيـا :

تأخر ظهور مفهوم الحداثة (La Modernite) إلى منتصف القرن التاسع عشر ، مع أن العصرية (Le Modernisme)بدأت مُمَهِّداتها فى أوربا منذ القرن السادس عشر ، أى منذ ظهور بنيات تاريخية لإحداث التغير الاقتصادى والاجتماعى ومجاوزة الأزمة الناجمة عن عجز بنيات القرون الوسطى وفكرها . وقد تبلورت تلك التغيُّرات واتضحت معالمها الفكرية والسياسية فى القرن التاسع عشر من خلال قيام المجتمعات الرأسمالية ، وسيادة إيديولوجيا الطبقة البورجوازية المعززة للفردية وللملكية الخاصة ، ولعقلانية الدولة البيروقراطية .

إن هذا التمييز يُبعد الحداثة عن دائرة التحديدات المرتبطة بما يدور من جدل ومساجلات بين أنصار الحديث وأنصار القديم ، نجدها فى كل التواريخ الأدبية والفكرية . وهو تمييز أيضا يبرز طابع التوصيف الكلىّ الذى يطمح إليه مصطلح الحداثة ، على أساس أنه يرتبط بحدوث قطيعة أساسية فى تاريخ البشرية بين نمطين مجتمعين متغايرين كل التغاير . وهذا ما نلمسه فى اختلاف مواقف بعض المفكرين الذين كتبوا فى موضوع الحداثة ، وترددهم فى اعتبارها مفهوماً أو نظرية ذات قوانين محدّدة . يقول « جان بودريار » فى هذا الصدد [3] :

« ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجياً ، أو مفهوماً سياسياً ، أو مفهوماً تاريخياً بحصر المعنى ؛ وإنما هى صيغة مُمَيِّزة للحضارة ، تُعارض صيغة التقليد ؛ أى أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية . فأمام التنوّع الجغرافى والرمزى لهذه الثقافات ، تفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة ، مُتجانسة ، مُشِعَّة عالمياً ، انطلاقاً من الغرب . ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا غامضا يتضمن فى دلالته ، إجمالاً ، الإشارة إلى تطور تاريخى بأكمله ، وإلى تبدُّل فى الذهنية » .

لكن التجانس الذى يتبدى فى الحداثة ليس إلا ظاهريا ؛ لأن تاريخيتها تكشف تناقضاتها ، ونسبيتها ، وتغيّر مفاهيمها ، واختلاف وجهات النظر حولها . هذا ما يمكن أن يتضح من المقارنة بين موقفين متعارضين لشاعر حديث هو شارل بودلير ، وفيلسوف ثورى هو كارل ماركس ، على نحو ما أبرز ذلك هنرى لوفيڤر فى كتابه « مدخل إلى الحداثة » [4] . فإذا كان بودلير هو أول من قدّم صياغة نظرية للحداثة ، متّسمة بالتعاطف والمراهنة على ما تفتحه من آفاق للتجديد ، فإن ماركس منذ ١٨٤٥ ، منطلقا من منظور سياسى يُرجع إليه المعارف الأخرى ، انتقد مصطلح « حديث moderne » ، واستعمله للإشارة إلى صعود البورجوازية وقيام الرأسمالية بمظاهرها الاقتصادية والسياسية . فى سياق زمنى واحد أو متقارب ، نجد هذين الموقفين الكاشفين عن تصوّرين نظريين متعارضين إلا أنهما لازمان لتجلية مفهوم الحداثة فى مسيرتها المعقدة والمتداخلة الحلقات . لقد ربط ماركس نقده بالطابع التجريدى للدولة الحديثة ، وبالثنائية التى تولدت عن ذلك فى حياة المجتمع ، ومن ثم ألح على ضرورة استرجاع الإنسان للطبيعة بعد تحويلها وامتلاك أسرارها من خلال المعرفة والممارسة ، لتذويب الثنائيات الكثيرة التى تطبع العالم الجديث . وهو بهذا يضع مشروعه فى أفق معارض لمشروع مجتمع الحداثة ؛ فى حين يتموضع بودلير فى مجرى الحداثة ليلتقط عناصرها الاصطناعية والمؤقتة ، وليربطها بما يعتقد أنه يكوّن الأبدى والدائم فى الجميل . وعلى هذا الأساس ، ومن موقفه المبدئى ، وقبل أن يكتشف استحالة مجاوزة الثنائية ، كتب فقرات عن الحداثة من خلال نقده لأعمال الرسامين المعاصرين له . ولعل أبرز تلك التحديدات ماكتبه سنة ١٨٦٣ :

« . . . الحداثة هى العابر والهارب والعَرَضى ؛ إنها نصف الفن الذى يَكُون نصفه الآخر هو الأبدى والثابت . لقد كانت هناك حداثة بالنسبة لكل رسام قديم . ومعظم البورتريهات الجميلة التى تَبقت لأن البزّة وتصفيف الشعر وحتى الإشارة والنظرة والابتسامة (كل عصر له لبسه ونظرته وابتسامته) تشكل كلا ذا حيوية تامة . هذا العنصر العابر ، الهارب ، الذى كثيرا ما تتواتر تحولاته ، ليس لكم الحق فى أن تحتقروه أو تستغنوا عنه . إنكم ، بحذفه ، ستسقطون حتما فى فراغ جمال تجريدى وغير قابل للتحديد ؛ جمال مثل جمال المرأة الفريدة قبل الخطيئة الأولى » [5] .

إن تجربة بودلير فى مكوناتها المختلفة ، الاجتماعية والشعرية والفكرية ، تقدم نقطة ارتكاز فى فهم الحداثة بوجهيها المتكاملين : بمنجزاتها العصرية الكثيرة المحولة للطبيعة والإنسان والعلائق ، وبمغامرتها الشعرية الاستطيقية ، التى جعلت من « كيمياء الكلمة » وسيلة لاكتشاف أغوار الذات وجحيمها ، وتشييد اللغة المنتهكة للمواضعات والحواجز ، الدافعة بالأشياء إلى حالاتها القُصوى .

من ثم كان للحداثة مظهران عند بودلير :

وجه سلبى : وهو ما عكسه عالم المدينة الكبيرة بما فيه من غياب الخضرة ، وبشاعة وأسفلت ، وأضواء اصطناعية وأحجار ، وخطايا ، ووحدة وسط أمواج البشر . . وهو الوجه نفسه الذى يتجلى فى « التقدم » القائم على التقنية المعتمدة على البخار والكهرباء .

ووجه فاتن : فكل ما هو بئيس ، متدهور ، ليلىّ واصطناعى ، يصبح فاتناً وعنصر إثارة يمكن للشعر أن يحتويه

ويعبر عنه . ومن ثم تحمس بودلير لعزل الطبيعة ، وتأسيس مملكة الاصطناعي المطلقة .

على أن المفاهيم التى كونها بودلير عن الحداثة ، بما فى ذلك محاولة بلورته إستطيقا للبشاعة ، لم تستطع أن تسعفه على إيجاد باب للخلاص وسط جحيم العصرية المولدة للقلق والوساوس ، فظل موزعا بين ثنائية الانخطاف والسقوط :

« تلك هى « الحداثة » فى اختلاطها وحيرتها كما تبدو عند بودلير : أن يكون معذبا حق العصاب نتيجة لاحتياجه إلى الإفلات من الواقع ، لكنه يكون أيضا عاجزاً عن خلق تعال ، وعاجزاً عن الاعتقاد فى تعال له دلالة . وإذن ، فهى حداثة تقود الشاعر إلى دينامية من التوترات المستعصية ، وإلى تذوق الغامض فى حد ذاته . . . »[٦] .

من المراهنة على خامات المجتمع العصرى وعناصره المادية « الجديدة » (الملابس ، السيارة ، الماخور ، الماكياج) لنحت لغة شعرية ترتقى إلى التجريد عبر التفاصيل وتلاوينها ، ينتهى شارل بودلير إلى معاينة إخفاق الحداثة التى حاول أن ينظر لها ؛ فتلك الحداثة منحدرة من صلب البورجوازية ومؤسساتها ، وقائمة داخل بنيان متراص تتحول فيه قيم « عصر الأنوار . ق . ١٨ » إلى نسق اجتماعى اقتصادى ثقافى ، يخدم إيديولوجيا الطبقة السائدة . صحيح أنه داخل النسق السائد تنتصب دائماً عناصر وقوى ناقدة ورافضة ومضادة للثقافة السائدة ، لكن ذلك لا يعنى أن « التحويل الثقافى » الخارجى يمكن أن يَقْلبَ مشروع الحداثة المستند إلى طبقة أفرزت أجهزتها ومؤسساتها وثقافتها . ومن ثم كانت ضرورة التمييز - كما فعل هنرى لوفيفر - بين العصرية (Modernisme) والحداثة[٧] :

«فالعصرية هى الوعى الذى تُكونه عن نفسها العصور والحِقَب والأجيال المتتالية . فالعصرية بذلك تتمثل فى ظاهرات الوعى وفى الصور وإسقاطات الذات ، وفى التمجيدات المصنوعة من أوهام كثيرة ونَفَاذٍ محدود إلى لُبّ الأمور . إن العصرية حَدثٌ سوسيولوجى وإيديولوجى » .

بينما الحداثة : « تفكير بادىء وتخطيط أولى ، تتفاوت جذريته ، للنقد والنقد الذاتى . إنها محاولة للمعرفة .. إننا ندرك الحداثة داخل مجموعة من النصوص والوثائق تحمل بَصْمَة عصرها ، ولكنها - مع ذلك - تتعدى الدعوة إلى الموضة وإلى الجديد : إن الحداثة تختلف عن العصرية مثلما يختلف تفكير ما ، عن الوقائع » .

لكن لكى تتضح خصوصية « حالة » بودلير وتمثيلها لتاريخ الحداثة فى القرن التاسع عشر ، تلزم الإشارة إلى الإمكانات الطبقية « المتيحة » التى جعلت بودلير ، أحد أبرز ممثلى اتجاه الفن للفن ، يعبر عن تناقضات الحداثة ومفارقاتها . ولعل التصنيف الذى انتهى إليه « بيير بورد يو » فى دراسته لِحَقْلِ السلطة والحقل الثقافى خلال القرن ١٩ [٨] ، يساعدنا على استحضار موقع بودلير الاجتماعى والإيديولوجى ، فقد أوضح بورديو فى تحليله أن الحقل الثقافى والفنى بين ١٨٣٠ و ١٨٥٠ ، بل على امتداد القرن ١٩ ، كان يتوزع وينتظم حول ثلاثة مواقع : « الفن الاجتماعى » و « الفن للفن » و « الفن البورجوازى » . وكل واحد من تلك المواقع النموذجية داخل الحقل الثقافى يُطابق شكلاً نموذجيا للعلاقة بين الفئة المسيْطَر عليها ، والفئات السّائدة . على هذا الأساس نستطيع أن نفهم محدّدات مواقف كل اتجاه :

« (. . .) بينما الفنانون والكتاب « البورجوازيون » يجدون فى الاعتراف الذى يُقدمه لهم الجمهور « البورجوازى » (. . .) جميع الأسباب التى تجعلهم يتحملون مسئوليتهم بوصفهم ناطقين باسم طبقتهم التى يتوجه إليها إنتاجهم مباشرة ، فإن أصحاب « الفن الاجتماعى » يجدون فى شروطهم الاقتصادية وفى عزلتهم الاجتماعية ، أسساً للتضامن مع الطبقات المسودة التى تتخذ دائماً مبدأً أولياً لها : العداء تجاه الفئات المسيطرة داخل الطبقات السائدة ، وتجاه ممثليها فى الحقل الثقافى . أما أصحاب « الفن للفن » فإنهم يحتلون داخل الحقل الثقافى موقعاً مُلتبسا بنيويا ، ينذرهم لأن يحسوا بطريقة مضاعفة ، التناقضات الملازمة للوضعية الملتبسة للفئة المثقفة والفتية داخل بنية فئات الطبقات السائدة ؛ فلكون موقعهم داخل الحقل الثقافى يرغمهم على أن يفكروا على نحو متزامن أو متعاقب (وفقا للظرف السياسى) - فى هويتهم الاستطيقية والسياسية من خلال التعارض مع الفنانين البورجوازيين » (. . .) أو من خلال التعارض مع الفنانين الاشتراكين أو البوهيميين ، نُظراء الشعب ، فإنهم (أصحاب الفن للفن) مُنذَرون لالتقاط صور متناقضة سواء عن جماعتهم الخاصة أو عن الجماعات التى يُعارضونها . . »

ذلك الوضع الملتبس موضوعياً هو ما يتيح فهم الحداثة التى انتهى إليها بودلير : محاولة تحويل اليومى « المرفوض » عن طريق اللغة وتبويئها المكانة الأساسية ، ومن خلال ذلك ، العمل على تعميم التجريد فى بقية أشكال التعبير (الرسم ، النحت ، الموسيقى . .) . ووراء هذا التحول ، كما لاحظ لوفيفر ، الخيبة التى انتهى إليها بودلير من مراهنته على « حداثته » :

« ليس فقط أن الشاعر (بودلير) يُعانى موت الجمال ويبكيه . . إنه يعانى كذلك غياباً ، لا غياب الله أو

موته ، بل أكثر من ذلك : الحداثة تغلّف وتقنع غياب البراكسيس وإخفاقه بمعناه الماركسي : البراكسيس الثورى ، الشامل . وإنّها تكشف هذا الغياب . وستكون الحداثة ، داخل المجتمع البورجوازى ، هى ظل الثورة الممكنة والمخطأة ، هى باروديا الثورة »[٩] .

على الطريق السرابي نفسه للحداثة الذى سار فيه بودلير ، واصل « رامبو » وآخرون رحلة البحث عن ذلك « المجهول الموصل للجديد » ، الذى تحدث عنه بودلير فى قصيدة « السفر » . إن فتنة الحداثة لا يمكن أن تقاوم حتى عندما تقود إلى السأم أو « الموت البطىء » أو « الانحطاط » (نيتشه) . لكن الشعر يكسب من الحداثة . هذا ما تثبته تجربة رامبو القصيرة الأمد ، الغنية العطاء ؛ فقد استغرقت هذه التجربة أربع سنوات : بدأت عند نهاية مرحلة طفولة الشاعر ، وتوقفت عند عتبة شبابه ، غير أنها خلخلت بنية الشعر ولغته ورؤاه . إشراقات ملتهبة ، وتعلق هوسى بالحداثة : « يجب أن نكون حديثين بكيفية مطلقة »[١٠] - هكذا يصيح رامبو . لكن المجهول الكاشف للحداثة لن يصادفه ، لا عبر المدن الكبيرة ، ولا فى أسفاره إلى أفريقيا الوسطى والشرق الأوسط . وهو أيضا مثل بودلير ، سيقيم مع الحداثة علاقة متناقضة ، ترفض جوانبها المتصلة بالتقدم المادى والعقلانية العلمية وافتتان بفضاء المدنية وتحولات الطبيعة وأوهام التجارب العنيفة الجديدة . تحويلات كثيرة أبدعها داخل اللغة متوسلا بـ « سحر الكلمة » وتفاعلاتها الكيميائية ؛ لكنه فى بحثه عن ذلك « المجهول » يكتشف قصور الواقع واستحالة تحقيق التعالى ، فينتهى به المطاف ، قبل الأوان ، إلى الصّمت والانقطاع عن كتابة الشعر . بذلك كانت تجربة رامبو تأكيداً آخر لجدلية التناقض المستعصى داخل الحداثة :

« . . . ذلك المجهول الذى لا يمكن أن غلأه بالإيمان أو الفلسفة أو الأسطورة ، يكون عند رامبو ، أكثر مما هو عند بودلير ، أحد قُطبىْ التوتر الذى يسكن الشاعر . إلاّ أن هذا القُطب فارغ ، وله رد فعل - بالمقابل - على الواقع . وبإدراك الشاعر لعدم كفاية الواقع أمام التعالى (حتى لو كان هذا الأخير فارغا منذ تلك اللحْظة) ، فإن الشغف بالمجهول يؤُول إلى تحطيم الواقع . هذا الواقع المحطم سيكون منذ ذاك ، العلامة الغامضة على عدم كفاية الواقع ، وسيكون أيضا علامة على طابع المجهول المستعصى على الإدراك . . . »[١١] .

إن تجربة الحداثة خلال القرن التاسع عشر فى أوربا من خلال تجربة فرنسا ، وبخاصة فى مجال الشعر ، قد أفرزت الوعى النقدى لأوهام الحداثة ، وللجحيم المتدثر بأزياء وأصباغ وأضواء تُعشى البصر . . من داخل العصرية وبنياتها المعيدة لتأطير الفضاء والعلائق والحساسية ، تنتصب الحداثة كمفهوم للثقافة والإبداع ، لتطرح الأسئلة ، وتتخطى اللغة الكلاسيكية ، لغة العقل واللياقة ، إلى لغة الكيمياء السحرية الملتصقة بالذات وجُنونها . . فكأن الحداثة صورة لمحاولات الإمساك بالتناقضات دون الانفصال عن فَلكها ، أو كما عبر الشاعر المكسيكى أوكتافيو بُاز :

« الحداثة نوع من التحطيم الذاتى الخلاّق . . . فليس الفن الحديث ابنا لسن اليأس وحسب ، بل هو أيضا ناقد نفسه »[١٢] .

إن الحداثة ، بهذا المعنى ، تُحيلنا على تاريخ انتقال المجتمعات الأوربية من العصور الوسطى إلى قيام المجتمع الرأسمالى البورجوزاى عبر مجموعة من الصراعات والثورات والإنتاجات الفكرية . ومن ثم فإن الحداثة تؤشر على الجوانب النظرية والممارسات الفنية التى تمّتْ ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسْمالية البيروقراطية ، وبناء الصناعة ، وتخطيط المدن وتوسيعها ، وإغراق الأسواق بالبضائع ، و « تَنضيد الناس والأشياء داخل منظومة يضبطها عقل خفى ، لا مرئى ، وكُلىّ الحضور » .

وعندما نستحضر هذه الخلفية العامة المرافقة لظهور مفهوم الحداثة وتبلوره ، فإن الإشكالية تَمْثل أمامنا فى مجموع مكوناتها وداخل حقلها المعقّد الممتد إلى الآن ، والمُحتضن للحداثة بكل ما عرفته من تبدّلات ، وما طرأ عليها من مسخ و « تَناسخ » .

فماذا عن الحداثة فى راهن الأسئلة الصعبة وفى متاهات «عصر الفراغ» ؟

ما يلفت النظر ، بدءا ، هو تعدد التسميات لتوصيف المرحلة الراهنة من تاريخ العصرية والحداثة : فهى أحيانا «النسق الفنى - التقنى» ، وهى عند آخرين «المجتمع ما بعد الحديث» أو هى مرحلة «المجتمع ما بعد الصناعى» . . .

لكن هذه التسميات ، إذا اختلفت فى المصطلح فإنها تلتقى عند تحديد مضمون التبدلات التى عرفتها الحداثة من خلال تجربتها فى أوربا وأمريكا واليابان ، حيث الأسبقية للإنتاج والاستهلاك ، والاعتماد على التكنولوجيا وعلى السوق العالمية التى تضمن استمرار الربح الرأسمالى وترسيخ النموذج الغربى «الحداثى» فى الحياة والاستهلاك والثقافة . . .

بين نهاية القرن ١٩ وثمانينيات القرن العشرين ، عرفت الحداثة تحولات كثيرة وجذرية ، نَقَلَتها من سياق المرجعية الثقافية الفكرية النقدية المراهنة على انتصار التقدم والعلم والعقل ، إلى مستوى «بنية استقبال» لما تفرزه أجهزة وأنساق وبرامج تديرها أيد لا مرئية لكنها ذات حضور كاسح . من هذا المنظور ، وعلى أساس مجموع التغيرات الاقتصادية والتكنولوجية

والاجتماعية والثقافية ، تصبح الحداثة فى السياق الحالى هى المفهوم الذى يشير إلى[١٣] :

« .. البنية العامة للمجتمع المعاصر ، والنسق » الذى يمكن أن يتحدّد بالتركيب الأصيل لكليتينْ : تلك التى فضحها سارتر ، وتلك التى كان يحلم بها سان سيمون . أى أننا نجد ، من جهة ، «سلسلة» (serialisation) البشر ، والشروط ، والأشياء ، والآليات مثل الكومبيوتر ، واختزال كل شىء إلى نموذج وحيد من الحياة المبتذلة . ومن جهة ثانية ، هناك الكوكب الأرضى «مجدولا» ، والترابط الكونى للاقتصادات ، وشبكات التواصل وربط البنيات السياسية والاجتماعية ، واستبداد السوق العالمية » .

إن التناقض ، أى السمة المميّزة منذ البداية للحداثة مفهوما وصيغة حضارية ، قد أخذ منذ الستينيات من هذا القرن ، أبعاداً عملاقية قلبت العلائق فى كل المجالات ، ودفعت بالاستلاب والقلق والفردية وكُليانية الدولة - الربانية (l'etat providence) إلى حدودها القصوى . وهذا ما جعل أغلبية المفكرين الغربيين يضعون الحداثة والعصرية موضع التساؤل ، راسمين ، بالأرقام والأحداث والتحليلات ، صورة قاتمة للإنسان الحديث مأخوذاً فى شَرَك الحداثة وأوهامها . لا فرق بين مَنْ يعيش فى نظام رأسمالى أو فى مجتمع اشتراكى أو فى دولة تابعة من دول العالم الثالث . هناك رموز لما بعد الحداثة تشير إلى فاعلية النسق العالمى وتجسُّده فى تفاصيل اليومى المعيش ، مهما اختلفت آليات واستراتيجيات تشييد اقتصاد التكنولوجيا ، وبناء الدولة الربانية المطلقة ، وتعميم وسائل الثقافة الشعبية وتنجيرها . على اختلاف فى الدرجات ، نجد النسق العالمى «الحداثى» بارزا من خلال ما التقطه أحد الصحفيين :

«أصبح البُعد العالمى إحدى القيم الجوهرية للحداثة : فالسُّرعة ، والوسائل السمعية البصرية ، والروك آند رول ، والسينما ، والبلودجين ، والقمصان القصيرة ، والكوكاكولا .. من بين أشياء أخرى ، قد فَرَضَتْ فضاء مُخترقاً للفضاء الوطنى ، وأتاحت تَنَزُّها عالميا هو قاعدةٌ تقوم عليها الثقافة التى نَسبحُ فيها يوميا»[١٤] .

إن هناك جدلية تكمن وراء تحولات الحداثة فى مظهرها ووجودها : أى بين النسق الكُلّيانى التنميطى ، والفردية الاستهلاكية الغائصة فى الفراغ . ففى مجال الاقتصاد والتكنولوجيا ، لم تستطع الرأسمالية أن تتخطى أزمتها عن طريق جعل التكنولوجيا عاملا تاريخيا يعوض الربح ويتابع تحقيق التقدم وحل مشكلات الإنسان . ذلك أن الثورة التكنولوجية وجدت نفسها مشدودة إلى خدمة مصالح النظام الرأسمالى : السيارات الخاصة ، وأجهزة التلفزيون ، والمخترعات المختلفة ، والطرق السيارة ، والكومبيوتر .. كل ذلك يندمج فى النّسق الاقتصادى الاستهلاكى ليصبح عبر وسائل الثقافة الجماهيرية وعبر الإشهار والدعاية ، عناصر متكاملة تضطلع بدور إيديولوجى «يُصَفِّح» العقول ويشدها إلى نمط حياة الأزرار والشاشة الصغيرة ..

وفى مجال السياسة ، أصبحت الدولة هى السلطة العليا ، والمفتاح السحرى الذى يدير الآليات الضخمة والمتاريس وترسانات الأسلحة والأقمار الصناعية وأجهزة المخابرات ومناجم العملة الصعبة والشركات المتعددة الجنسيات ..

أصبحت الدولة جهازا مستقلا لا يتغير وفق تغيّر الطبقات ومطالب المواطنين ، وإنما يرتبط بالمصالح الثابتة للمستفيدين من النسق ومن «عطاءات» الحداثة .

« .. هكذا تماهت الدولة ، وقد نزعت تجريديتها ، مع الفئات الاجتماعية المحظوظة التى تقوم مصالحها الخاصة ، السياسية والاقتصادية معاً ، على أسس تلك الحداثة نفسها : أى فئات التقنوقراطيين والمتعهدين ، ومثقفى التسيير والرأسماليين (خارج - الأرض) ، وأطر المحترفين (العصريين) (...) إن (ثقل الأشياء) يسير فى اتجاه خضوع الدولة لإرغامات الحداثة ، لكن شؤون الدولة تبقى ، مع ذلك ، مُسيَّرةً بكيفية مستقلة فى ضوء توازنات سياسية ذات خصوصية نوعية »[١٥] .

لم تعد وظيفة الدولة فى أفق الحداثة الراهنة هى ضبط مصالح «الأمة» وحقوقها ، بل التسابق لاحتلال مكانة أساسية داخل النسق العالمى ، والاضطلاع بمهام عَوْلمة[١٦] الاقتصاد ، وتصدير النموذج الحضارى والثقافى «الحداثى» إلى مختلف أركان المعمورة ...

وفى مجال الثقافة ، رسخت ما بعد الحداثة الثقافة الجماهيرية ووسائلها ، ومنطق «الموضة» والدعاية لها . إنها ثقافة للجماهير من منظور يُثبت الاستهلاكية والمُتعيَّة ، ويغرس نموذج الثقافة الابتذالية . تخلّت الثقافة عن نُسغ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال ، لتتجه على نحو متزايد ، وفى مجالها الجماهيرى - إلى هوس التغيير من أجل التغيير ، وإلى ملاحقة العلامات وتناسلاتها ، وابتعاث عناصر الفولكلور ، وزينة التقاليد ، وزخارف الماضى .. إن هذه الثقافة الحداثوية تحرص على تعايش الأساليب والاتجاهات ، وتسعى ، ضمنياً ، إلى الإيحاء بأن عصر الإيديولوجيات المناهضة قد انتهى ، وأن المتعية والاستهلاك وفعالية الأزرار هى السبيل إلى تحقيق المساواة وانتزاع جذور الصراعات الطبقية ، وتعميم الرفاه والتواصل . من هذه الزاوية ، يكون «ما بعد الحداثة» فى مفهومه الثقافى «تصحيحا» للحداثة :

« ... يجب أن نفهم ما بعد الحداثة على أنها من

جهة : بمثابة نَقْدٍ لهوس التجديد والثورة بأى ثمن ، وهى من جهة ثانية ، إعادة اعتبار لمكبوتِ الحداثة : أى للتقاليد ، والمحلى ، والزخرفة . . .»(١٧) .

إن هذا التقديم التخطيطى لِسِمَات الحداثة فى تحولاتها ، إذ يركز على الجوانب السلبية ، قد يبدو منذرا بكارثة ، ولكن وقائع العصرية وامتداداتها فى النفوس والعلائق ترجح مظاهر الخراب والنسف والخواء إلى مظاهر الرفاهية وتحسين مستوى العيش وتسخير الطبيعة . لكن الأهم هو إبراز طابع التناقض الملتصق بالحداثة فى جميع مراحلها . . وهو تناقض يتيح الخروج من شرنقة النموذج الحداثى المغيِّب لإرادة الإنسان ، والمُفرِغ للقيم من محتواها . هكذا اتخذت ردود الفعل على النسق الاقتصادى العالمى ، وعلى الحضور الكُلى الدولى ، وعلى الثقافة الاستهلاكية الابتذالية ، أشكالاً مضادة لتكسير الطوق الجحيمى ، ولرفض عصرية التعليب والأَتمَتة والأسلحة الكيماوية والنووية وتشيىء البشر : أكثر ما يتجلى ذلك فى التنظيمات والجمعيات ذات الأهداف «التحريرية» المقاومة لكيانية الدولة : أنصار حماية البيئة ، الحركات النسائية ، جمعيات حقوق الإنسان ، أنصار السلام ، جمعيات حماية المستهلك ، تنظيمات الدفاع عن الأقليات . . . الإنتاجات الثقافية والفنية الهامشية . . . مظاهر كثيرة تجسد الوعى المضاد والرفض لأوهام الحداثة ونماذجها . وفى مجال الأدب والفنون والعلوم الإنسانية ظهرت أعمال كثيرة منتقدة ومحللة لجحيم العصرية والحداثة ، ومعلنة إفلاسها .

غير أن ذلك لا يعنى أن التجاوز يندرج فى باب الحتميات ، وأن البديل ماثل فى «ثورة» تُبشر بها النظريات ؛ فالحكم بإفلاس الحداثة لا يعنى نهايتها ؛ لأن نَسَقَها المتناقض المعقد يمتلك إمكانات كثيرة للدفاع عن وجوده .

٢ - الحداثة فى شكل ايديولوجيا :

عند ارتحال الحداثة من بيئتها وسياقها إلى بيئات وسياقات أخرى (عن طريق الاستعمار أو البعثات أو المثاقفة وأشكال التواصل المختلفة . . .) ، فإن تناقضاتها وإشكالياتها تتخذ وجوها مغايرة وتعبيرات مختلفة ، خاصة فى الأقطار ذات التقاليد والثقافات العريقة . رحلة الغرب إلى المستعمرات ، وحضوره المستمر داخل ما يُعرف ببلدان العالم الثالث ، جعلا المجابهة بين نمطين مجتمعين تتفجر فى شكل شظايا حداثية تعمق جروح المجتمعات «التقليدية» ، وتشد مسيرتها التحريرية إلى متاهات العصرية والتحديث ، واستيراد النموذج الحضارى الغربى . . . فالأقطار العربية تَعَرَّفَت على الحداثة - أول الأمر - فى مظاهرها المادية المتفوقة عسكريا وإداريا وتقنيا وعلميا ، أى من خلال الأشياء القابلة للتصدير بسهولة ووفق ما يخدم مصالح الغرب وأغراضه . وفى غيبة الشروط المادية المرافقة لسيرورة الحداثة الغربية (الثورة الفكرية والسياسية والصناعية . . .) ، فإن علاقة العرب بالحداثة اتّسمت باللاتاريخية ، وبالتعامل الإيديولوجى . وإلى عهد قريب ، كانت صورة الغرب فى الثقافة العربية بعيدة عن التحليل التاريخى النقدى المحتكم إلى التنسيب وربط النتائج بخلفياتها وبمناهجها الفكرية والعلمية . ومن ثَمَّ كان التَّسليم بنموذجية الغرب ، واستلهام تلك النموذجية إيديولوجيا ، حتى عند المفكرين الدينيين الذين أرادوا التوفيق بين التقليد والتجديد(١٨) ؛ بين «الأصالة» والحداثة . بذلك فإن الحداثة لم تفعل فى المجتمعات العربية بصفتها جدلية للقطيعة كما فعلت فى الغرب ، وإنما تحولت إلى دينامية للخلط ومراكمة الأفكار والمذاهب والمناهج التى أفرزتها الثقافة الغربية منذ القرن الثامن عشر (العقلانية ، والديكارتية ، والوضعية ، والعلموية . . .) ، أى أن الحداثة تتحوّل ، كما لاحظ جان بودريار :

«إلى بلاغة للحداثة تنتشر وسط التباس تام داخل مجتمعات العالم الثالث ، لتعوِّض عن التأخر الحقيقى ، وعن غياب التنمية . . .»(١٩) .

من هذا المنظور ، يبدو الوجه الإيديولوجى الذى طبع فَهْمَنا للحداثة على نحو ما أوضح ذلك الأستاذ عبد الله العروى محدداً الإيديولوجيا العربية على أنها :

« . . بناء نظرى مأخوذ من مجتمع آخر ، وليس مُندرجا بِرُمَّته فى الواقع ، إلا أنه فى الطريق إلى أن يصبح كذلك ، أو أنه ، بتعبير أدق ، مستعمل بصفته نموذجا بالذات لأجل أن يحققه الفعل . . .»(٢٠) .

لا يمكن ، إذن ، أن نُعطى للحداثة فى العالم الثالث المفهوم نفسه الذى اكتسبه فى مساره التاريخى الغربى ، أى بوصفه الصيغة التى ترسم البنيات الجديدة والتاريخ الاجتماعى ، وحركات الفكر والإبداع النافية والمناهضة للتغيرات التى حملتها العصرية . وعلى نقيض ذلك يتخذ مفهوم الحداثة فى بلدان العالم الثالث والعالم العربى صيغة لِطَمْس التأخر التاريخى والاستلاب الحداثى وسط ركام «بلاغات» الحداثة وأسطوريتها السحرية .

ومن المفيد أن نُذكِّر بعناصر تَجسُّدات العصرية والحداثة فى واقع الحال بالعالم الثالث :

● فى الاقتصاد : تَجَذُّر التبعية ، وإخفاق مخططات التنمية ، وتفاقم التفقير والبؤس والاستغلال ، والانتهاء إلى مآزق ، لا بالنسبة للعالم الثالث فحسب ، بل بالنسبة لمركز الحداثة العالمية كذلك ، المعتمدة على السوق العالمية(٢١) :

«إن هيمنة السوق العالمية» تَعْنى ، فى نهاية التحليل ، أن البلدان «المسيطرة» والأقطار «المسيطر عليها» مرتبطة فيما بينها بروابط متبادلة ، لها نفس القوة فى كلا الاتجاهين ، حتى وإن انعكست العلامات . إنها تبعيّة متبادلة أصبحت فَوْضاها فى المالية العالمية مثالاً

كلاسيكياً ؛ فالعالم الثالث الذى ارتفعتْ استدانتُه سنة ١٩٨٢ إلى أكثر من ٦٠٠ مليار دولار ، هو عمليا فى حالة إفلاس ، لكن الغرب لا يملك سوى التفاوض لإعادة جَدْوَلة هذا الدين ، ومنح قروض جديدة . إنه لا يريد أن يجازف بمفاقمة البطالة فى بلدانه إذا أوقف البيع دينا مع العالم الثالث ، كما لا يريد أن يجازف بِتَرْكِ النسق النّقدى العالمى ينهار . . .» .

● وفى التنظيم السياسى ، أصبحت «الدولة» غاية فى حد ذاتها ، تُشيّد على شاكلة الدولة الأوربية ، مفرغة من تاريخها وأسسها ، ومفصولة عن الطبقات والفئات ، لتصبح أداة وصل مع الميتروبول والنسق الاقتصادى العالمى ، وأداة قمع للمجتمع المدنى ، وحامية لمصالح البورجوازيات المحلية التابعة للمركز . دولة تقوم على المساعدات التقنية ، وعلى استيراد النماذج ، والاستدانة ، وتدجين المواطنين . لقد تحوّلت الدولة فى العالم الثالث إلى وسيط بين النّسق الاقتصادى العالمى الخاضع للرأسمال العالمى ، وبين الشعوب المسلوبة الإرادة ، التى ترغمها دولها على تَجَرُّعِ نفايات التكنولوجيا وإفرازات الحداثة «الجماهيرية» .

● وفى الثقافة ، تقوّضت البنيات الفكرية والفنية التقليدية فى غمرة التّحديث المستجلَب ، وتشابك خليط الثقافات المستوردة ، لتتعرّض الهوية الجماعية إلى «غسيل» قسرى عبر وسائل الثقافة التقنية الجماهيرية وإنتاجاتها المرسّخة للنموذج الثقافى الحداثوى الغريب عن البيئة والعقلية والتطلعات .

لكن ما تجب الإشارة إليه هنا ، هو الدور الذى تضطلع به الولايات المتحدة الأمريكية فى تصدير ثقافتها إلى جميع أنحاء المعمورة ، وخاصة إلى بلدان العالم الثالث ، اقتناعاً منها بأن مجتمعها هُوَ المجتمع الذى يتواصل أكثر من أى مجتمع آخر مع العالم كله[٢٢] . وبذلك فإن استمرار النّسق الاقتصادى العالمى الذى تسهر عليه أمريكا وتقويه ، يقتضى استخدام التكنولوجيا والإليكترونيات لـ «توحيد» المجتمع العالمى ثقافيا ونفسيا وحضاريا . ومن ثم فإن التخطيط للغزو الثقافى يشكل جزءا أساسيا فى تخطيطات الولايات المتحدة التى تعتبر نفسها «مسئولة» عن تحديث العالم وتطويره . .

إن هذا الواقع الموصوف فى خطوطه العامة ، والمتصل بسيرورة تاريخية معيّنة ، يحكم على العالم الثالث ومنه العالم العربى ، بأن يكون فى موقع المتلقى ، «المتحمّل» لعواقب العصرية والحداثة ، لا المشارك فى صُنعها ؛ بل إن كثيراً من الدراسات ، وبخاصة الاقتصادية منها ، تذهب إلى أن التطور اللامتكافىء بين العالم «الأول» والعالم الثالث يؤكد ، أكثر فأكثر ، انسداد الأفق ، واستمرار الدّوران فى الحلقة المفرغة . لكن داخل هذا المأزق العام للعالم الثالث ، تتبلور أنماط وعى مغايرة ومناهضة لأوهام الحداثة ولقُدْسية الرموز والعلامات الغربية . وأكثر ما يتجلى ذلك ، عندنا ، فى مجال الإبداع الأدبى والفنى ، وفى بعض اتجاهات الفكر الحديث[٢٣] ، وهذا ما سنقف عنده فى الصفحات المخصصة للحداثة العربية .

يهمنا عند هذا المستوى من التحليل ، أن نبرز ملاحظتين اثنتين علينا أن نُوليها الاعتبار عند محاولة تحديد مفهوم الحداثة العربيّة :

١ - إن الحداثة المرتبطة بالعصرية لا تُحيلنا على مفهوم نظرى مميز فى عناصره المكونة ، يُتيح استعمالاً تعميميا . إن مفهوم الحداثة هو تاريخ أكثر منه أداة . ومن ثم لا مناص من استحضار تحولاته وتناقضاته ، أى من ضرورة اعتبار الجانبين ، السلبى والإيجابى ، بالنسبة للمنظور الذى يتمّ منه التّعامل مع العصرية والحداثة . فمثلا ، بالنسبة لفيلسوف مثل أدورنو ، يعتبر التجربة الحداثية سجينة لتجريديتها ، ومُتجهةً إلى النفى والسلب أكثر من تقديمها لتصورات إيجابية :

« . . . إلا أن الحداثة لا تنكر ، مثلما تفعل ذلك الأساليب دائما ، الممارسات الفنية السابقة ، وإنما تنكر التقليد بصفته تقليدا . وهى فى ذلك لا تفعل سوى تأييد المبدأ البورجوازى فى الفن . إن تجريديتها مرتبطة بالطابع البضاعى للفن . . .»[٢٤]

وفى الوقت نفسه نجد مفكراً آخر هو «جيل ليبوڤتسكى» يتبنى وجهة نظر الباحث الأمريكى «دانييل بيل» ليدافع عن ثورية الحداثة فى المجال الثقافى والفنى :

« . . إن السيرورة الطلائعية هى المنطق نفسه للثورة ، بِأَنَوِيَّتِها المناقضة لِنَسق القيمة المضبوط ، وللتراكم والتعادل . وقد أوضح دانييل بيل بكيفية صحيحة أن الثقافة الحديثة معادية للبورجوازية . وأكثر من ذلك ، هى ثورية ، أى أن لها جوهراً ديمقراطيا يجعلها ، على غِرار الثورات السياسية الكبرى ، لا تنفصل عن الدلالة الخيالية المركزية الخاصة بمجتمعاتنا ، ولا عن الفرد الحرّ والمكتفى بذاته»[٢٥] .

٢ - استطاع الشعر ، من خلال تجربة بودلير ، ومالارميه . . . أن يبلور مفهوما خاصّاً للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود فى تجديد اللغة وتحرير المخيلة . فتجديد اللغة يبدأ بتسمية الأشياء وملاحقة الهارب والمنفلت والمتناسل من صلب الحياة العصرية المغيّرة للفضاء والأحجام ، والمبتكرة للأشكال الهندسية المعمارية ، والمالئة للحياة اليومية بالتفاصيل المادية التى طالما داعبت الخيال . ولكن لغة الشعر لا تتميّز إلاّ عندما تَرْكَبُ «دكتاتورية المتخيّل» التى تخترق مقولات الإدراك والوصف المعتادة . وبين «الأنا» الحرّة ، أى القيمة المطلقة فى النّسق الليبرالى ، وإرغامات التصنيع والتحديث ، يبتدع الشعر لغته

ورموزه ومجاله الحلمى ، مبدأ الحدود المتوهمة بين الواقع واللاواقع ، بين التاريخ والأسطورة . وجميع لغات التعبير (الفنون التشكيلية ، الموسيقى ، المسرح ، السينما ، . . .) أبدعت لغتها الخارجة عن نطاق لغات التوصيل والمحاكاة .

هكذا تنتصب لغة الحداثة سمة أساسية ومشتركة منذ بودلير إلى اليوم[٢٦] ، بين المبدعين المتمردين على إرغامات التخطيط وأزرار الإلكترونيات وأرقام الإحصاءات ، وكل ما يمسخ إنسانية الفرد والجماعة .

٢ - الأدب العربي والحداثة :

لا يهمنا هنا التأريخ لبدايات استعمال مصطلح «الحداثة» فى الكتابات الفكرية والنقدية الأدبية ، ولا رصد التجارب التعبيرية التى تنتمى إلى الحداثة . . وإنما نحرص على إبراز الإطار الفكرى المفهومى المنطلق من تصورات للحداثة وللعصرية ، ضمن طرح إشكالى يحاور «الأزمة» المجتمعية العامة ويطمح لأن تكون تساؤلاته فاسخة لعقدة القائم المتعثر ، وتدشينا للآتى المتشكل عبر جدلية الهدم والتبنين .

بعبارة أخرى ، لن نقف عند التجليات الأولى للإبداع الحداثى فى الرواية والقصة والشعر والمسرح ، وعلى أصداء ذلك فى لغات النقد وتباين مفهومات المصطلحات المستعملة لتعيين مظاهر الحداثة فى الأدب العربى . ذلك لأننا نريد أن ننطلق من الاستعمال الأكثر تبلوراً وشمولية ، على نحو يجعل لمفهوم الحداثة طاقة إجرائية أكبر عند تحليل الكتابة الأدبية وأشكالها ووظائفها . . ومن هذا المنظور ، فإن المفاهيم التى سنعرض لها هى أكثر اندراجاً فى سياق الحداثة العامة التى عرضنا بعض الملامح من مشكليتها ، سواء اتجهت إلى إقامة علائق تمثل ومجاوزة ، أو إلى علائق نقد وقطيعة .

وقد اخترت ، لتوضيح الاختلاف النظرى الأساسى فى تحديد مفهوم الحداثة العربية ، تصورين يمكن الانطلاق منها لصياغة أسئلة أخرى عن رحلة الحداثة فى الأدب العربى ، وهذان التصوران مستخلصان من كتابات الأستاذ عبد الله العروى ، والشاعر الناقد أدونيس . وليس الحافز على هذا الاختيار إبراز التعارض بين رؤية المفكر المؤرخ ، والشاعر المبدع ، لأنهما كلاهما يصدران عن هاجس إبداعى[٢٧] ، وإنما لأن طرحهما لمشكلية الحداثة يُلامس مجموع التصورات ، ويمكن أن تندرج ضمنها أطروحات أخرى تقترب أو تبتعد قليلاً عن إطارهما العام .

وتجدر الإشارة إلى أن الخلفية العامة التى تكمن وراء التصورين النظريين اللذين سنعرضهما ، ووراء تصورنا ، تعد العصرية صيغة إيجابية يمكن البحث داخلها فقط عن التجاوز والحلول ، بل إن العصرية هنا تأخذ معنى «التحديث» المتصل بالإكراه والتلفيق ، وبسيرورات القسر والاستجلاب . لكن التحديث ، حتى فيما تكشف عنه من خرائب وعجز وانفصام للدولة عن المجتمع المدنى ، يظل تجسّداً تاريخياً منطويا على عناصر ملموسة أفرزتها الممارسة والتجربة ، وتشير إلى علائق معينة بالحداثة ، لها أهميتها عند معاودة التساؤل .

١ - التاريخانية مدخل للحداثة :

نجد فى بعض كتابات الأستاذ العروى طرحا عميقا لمسألة الحداثة العربية من خلال إعادته النظر فى الإيديولوجيا العربية والكشف عن «مصادرها» ، وانتقاد العوائق التى تحول بين المجتمعات العربية وتحقيق حداثتها : أى الثورة المتيحة لتجاوز التأخر والانتقائية والسلفية ، ومن ثم الارتقاء إلى منطق العصر لحماية المصالح وتأمين الدفاع عن النفس ضد أطماع «الآخر» . إن الإشكالية التى ينطلق منها هى : «كيف يمكن للفكر العربى أن يستوعب مُكتسبات الليبرالية قبل (وبدُون) أن يعيش مرحلة ليبرالية ؟»[٢٨] ، والتحليلات والأجوبة التى قدّمها من منظور التاريخانية الماركسية استشرافا لـ «نهضة ثانية» ، هى فى العمق تشخيص ضمنى للحداثة العربية المُخْطَأة ، وإبراز للتباعد الشاسع بين بنيات المجتمعات العربية وخطاباته الإيديولوجية . ويهمُّنا أن نؤكد هنا أن تحليلات العروى تشمل أيضا إشكالية التعبير الأدبى العربى ، وانتقاد الحداثة الوهمية المعتمدة على الشكلانية التلفيقية .

يحرص العروى على شمولية التحليل لإرجاع ما يبدو نتيجة أو جزئياً (التبعية ، الحكم الفردى ، استقواء التقاليد ، التفاوت الطبقى ، الإبهام فى التعبير . .) إلى ظاهرة أساسية فى المقولات الإيديولوجية الحاجبة للواقع . من ثم فإن تحليله يفترض الانطلاق من «الملكية المجتمعية» على أساس التمييز بين الماركسية كمنهج للتحليل ، والماركسية كواقع اجتماعى . فالتعامل مع الماركسية بوصفها منهجا للتحليل ، يتيح لنا التجمد عند تطبيق معين أو الاقتصار على اتباع النماذج ، كما يسمح بفهم الشروط الخاصة لكل تجربة ، وبالوصول إلى صياغة صحيحة للأسئلة التى تجد أجوبتها فى الممارسة الإبداعية . والتاريخانية المرتبطة بالفعل والتغيير هى التى تسمح بفهم ، «وتمثل الليبرالية تمهيدا لتجاوزها من خلال تحيينها وربطها بأسئلة الحاضر . إن التاريخانية الماركسية ، بهذا الاستعمال ، لا تكون مجرد «اختيار» نظرى ، وإنما هى وسيلة عملية لضمان استمرار الفرد العربى «كجسم منتج ومستهلك ، كعقل وكإرادة (. . .) ، وجعله يفوز فى عالم اليوم الذى يهيمن عليه منطق معين ، وتُسيّره أخلاق معينة»[٢٩] .

من هذه الزوايا يمكن أن نقرأ العناصر اللازمة لقيام «تحديث» و«معاصرة» صحيحين فى نظر العروى ، أى شروط تثوير الواقع

وتغييره بالفعل ، لا باللفظية والخطابات اللاعقلانية ، الرومنسية واللاواقعية :

«منذ النهضة ونحن نعيش بأجسامنا فى قرن ، وبأفكارنا وشعورنا فى قرن سابق ، بدعوى المحافظة على «الروح الأصلى» - وتلك كانت خدعة من القسم المتأخر فى نفسانيتنا وفى مجتمعنا لاستمرار التأخر واستغلاله . وستبقى مسألة الخصوصية والمميّزات مطروحة ، لكن فى نطاق الاعتراف بوحدة التاريخ ، ونفى إمكانية الوفاء الدائم لنمط أصيل . الغرض من التحليل التاريخى هو أن نفصل آخر الأمر الخصوصية عن الأصالة ؛ فالأولى حركيّة متطورة ، والثانية سكونية متحجرة ، ملتفتة إلى الماضى»[٣٠] .

ومن خلال تحليل أنماط الوعى الأساسية كما تتجلى فى مختلف التعبيرات والمنظومات الإيديولوجية العربية المعاصرة ، ومعاينة إخفاق كل العرب ، بعد الاستقلال ، فى إنجاز مشروع مشترك للتحرر وتحرير المجتمع ، يلاحظ العروى أن الفكر العربى المعاصر استطاع أن يصوغ صياغة جديدة إشكالية المفكرين والرواد الأوائل . وهذه الصياغة الجديدة تتخذ التاريخ مرتكزا ، والتاريخانية الشاملة إطارا . ومن خلال هذه الصياغة تتضح محاور مشروع «النهضة الثانية» :

- ما التحديد الأكثر إداركا للإمبريالية ؟ هل هو أحد العناصر التالية : السيطرة السياسية ، الاستغلال الاقتصادى ، الضغط الدبلوماسى ؟ أو أنه يتمثل فيها مجتمعة ؟ أو يجب الذهاب إلى أبعد من ذلك والقول بأن وضعية الهيمنة هى تلك التى يختار فيها فاعل واحد نيابة عن الجميع وعلى جميع الأصعدة ، بدءاً من السياسة إلى السلوك ؟

- ما محتوى الثورة ؟ هل هو إعادة تعديل لتوزيع السلطة ، وتشييد اقتصاد وطنى ، وتعميم للثقافة التقنية ؟ أو أن الثورة هى تحرير للمجتمع وللفرد من كل حصر مسبق ، ماض أو مستقبل ، بحيث إن المجتمع المثوّر يستطيع أن يتوقّع عمل «الآخر» وأن يُبطل مسبقاً فاعليته ؟

- ما سِرُّ مجتمع متخلف ؟ خارج تقنية غائبة ، وماض جاثم الحضور ، ومستقبل مُنْفَلِت ، ما الذى يجعل الكلام ، فى مجتمع مثل هذا ، فارغاً أو ديماجوجيا ؟ أليس التناقض الأساسى هو بين بنية غير مستقرة (تغيّر ، عن طريق حركتها ذاتها ، معنى الكلمات والأفعال) ، وأيديولوجيا للمطلق (الله ، الديمقراطية ، الاستقلال) ؟ أليس سرُّ مجتمع متخلف هو ، عند التحليل الأخير ، الإرادة اللاواعية للنخبة فى أن تُنقذ مُطْلَقَها بالرغم من الأفراد الأحياء ، بدلا من أن تُنقذ الأحياء إذا كان ذلك سيجعل المطلق يَتَبدّد ؟[٣١] .

إن الأجابة عن هذه الاسئلة بوضوح وفعالية هو ما يسلتزم المنهج الماركسى التاريخانى القادر على أن «يزودنا بمنطق العالم الحديث ؛ لأننا لم نعش أطوار العالم الحديث المتتابعة ، ولم نَسْتوعب بنيته الكامنة (أى المنطق الديمقراطى الليبرالى)[٣٢] ؛ ويجنبنا الدخول فى متاهات وقضايا لا تتصل بواقعنا وإنما تتصل بسياق أوربى (محاولة تجاوز الليبرالية أو الماركسية المتأثرة بها) .

ومن هنا ضرورة وعى الالتباسات الناتجة عن الخلط فى فهم التطور الفكرى والمجتمعى بالغرب ، ومنها ما يتصل بالحداثة ؛ لأن تطبيقات الليبرالية فى الغرب أسفرت عن «تشويهات» للمذهب الليبرالى ، وعن ابتعاد عن القيم الأصلية (العقلانية ، حرية الفرد ، الروح الإنسانية) . ونتيجة لذلك ظهرت اتجاهات نقدتْ عقلية القرن التاسع عشر المحدودة ، ودعت إلى تحقيق التجاوز . وأهم تلك الاتجاهات :

- الفوضوية ، التى تعتبر الدولة والعائلة وكل المؤسسات عائقا أمام حرية الفرد .
- الفرويدية ، التى بدأت كمحاولة علمية عقلانية لإدخال اللاوعى فى نطاق الوعى ، لكن تفرعت عنها فلسفة تدعى أن منطق اللامعقول سابق وفوق المعقول . .
- المنطق الصورى وفلسفة اللغة . وما نتج عن ذلك من رفع لقيمة منطق الكلام العادى .
- الرومانسية الجديدة والسوريالية ، وكلتاهما ترمى إلى تكسير القواعد والأساليب التى تجسد فيها العقل المحدود فأصبحت بذلك حواجز لا وسائط لاستكشاف الحقيقة .

هذه الاتجاهات التى تقوم على وضع «التاريخ والتطور التاريخى بين قوسين ، وتهدف إلى ولوج باب المستقبل بالرجوع إلى الماضى (. . .) وإحياء الفرد الحر الكامل الذى لم يدخل بعد فى قوالب العائلة والمجتمع والدولة . . . » ، هى التى تحظى باهتمام المثقفين فى العالم الثالث والعالم العربى ، وتشدهم إلى إشكالية ليست هى إشكاليتهم .[٣٣]

من نفس المنظور ، واعتمادا على تحليل تركيبى ، طرح العروى مشكلية الحداثة فى الأدب والنقد العربيين المعاصرين ، محدّداً «عدم ملاءمة» التعبير الأدبى (فى الرواية ، والمسرح ، والقصة) للواقع العربى بغياب نقد للأشكال الأدبية ، انطلاقا من إنجاز سوسيولوجيا الشكل . ونتيجة لهذا الغياب ، اعتقد الكُتاب والنقاد أن ضعف الأدب العربى الحديث راجع أساسا إلى عدم التمكن من التركيبات الفنية وأسرارها كما تتجلى فى الآداب الأوربية والعالمية ، ومن ثمّ فإن موضوع تعلُّم الأشكال أصبح هو الموجّه للإبداع والنقد . فالأشكال الأوربية الفنية يتم التعامل معها دون نقدها ووضعها موضع التساؤ ل ، وكأنها لا جذور لها ولا تاريخ ، وكأنها قابلة للتعميم . وإذن يكفى أن نُتقن صنعتها لنعبر بوساطتها عن واقعنا . وقد نتج عن ذلك أن الجزء الأكبر من المسرحيات والروايات والقصص العربية المعاصرة جاءت استنساخا باهتا لأعمال أوربية ، لأن الأشكال المقتبسة لا تطابق

الواقع المعبّر عنه وخصوصيته المبعثرة المتشابكة . وبدون الشكل الجديد لا يمكن تجلية المضمون الجديد . ونتج عن ذلك أيضا استرخاص للأدب الكلاسيكى العربى وعدم فهم أشكاله فى سياقها الخاص . وبدلا من ذلك ، نظر إلى تلك الأشكال العربية من زاوية «اللااكتمال» ، وافتقارها إلى نضج الأشكال الحديثة . . . ويربط العروى إيلاء الأدب العربى الحديث قيمة كونية للأشكال التعبيرية الأوربية ، بتأثير الإيديولوجيا الوضعية للدولة الوطنية التى تحرص على إعادة إنتاج النماذج «الجيدة» ، وعلى تخطيط التعبير مثل تخطيطها للإنتاج الاجتماعى : «إن التنمية الاجتماعية الاقتصادية تقتضى - إيديولوجيا - مَرْجعية تمنع ، هى بذاتها ، التجدُّد الشكلى (. . .) ، إيديولوجيا تضطلع ، بمحو التأخرّ من البنية ، على حين تقوم فى الوقت نفسه بالحفاظ عليه داخل البنية العليا»[٣٤] .

لكن العروى يوضح أن نقده للأشكال لا يعنى تبريراً ، من جانبه ، للشكلانية القائمة على التجريب العشوائى أو المقلد لموضات حداثية . . . ما يقصده من وراء نقد الأشكال وضرورة البحث فى تجديد شكلى ، يندرج أيضا فى رؤيته التاريخانية العامة ، التى تستهدف بلورة الوعى الثورى بالواقع والحقيقة :

« . . . من جهة ، هناك واقعية وهمية تضيع نفسها فى التفاهة ، وفى الجانب الآخر ، توجد محاولة صادقة ، صارمة ومتواضعة ، من أجل التحكّم فى الزمن . لكن ، هل يتعلق الأمر بالاختيار ؟ فالفن ليس مجالاً للوهم النزوى ؛ إنه خضوع جدّى وواعٍ للحقيقة»[٣٥] .

٢ حداثةُ الإبداع :

يتبوأ الشعر العربى الحديث من بين جميع الأشكال التعبيرية الأدبية ، موقع الريادة والاستشكاف ، واللهث ركضا وراء الحالات القصوى فى تجريب اللغة والتشكيل وتركيبية النص . وخلال ثلاثين سنة ، خرجت القصيدة العربية الحديثة من نطاق التصورات والطموحات ، إلى حيِّز الإنجاز المتعدِّد المتخطى لفترة التأثر والاستيحاء والتصادى . . وإنتاج الشاعر أدونيس مَعْلَمٌ بارز على طريق التجديد والتأصيل .

لكن أدونيس المبدع ارتاد مجال النقد والتنظير ، مستظلاً بالحداثة : مؤرخاً ، ومنظراً ، ومؤوِّلاً لها . وقد قطع مسافة طويلة من الإبداع والبحث منذ أن كانت الحداثة عنده هجساً إلى أن تبلورت فى دراسات ومواقف وبيانات .

ويهمنا هنا ، أن نستخرج بعض الأسس النظرية والفكرية التى يبنى عليها فهمه للحداثة من خلال كتابه «صدمة الحداثة» ومن خلال «بيان الحداثة»[٣٦] .

يتقصى أدونيس مظاهر الحداثة فى المجتمع والأدب العربيين منذ القرن السابع الميلادى ، ويقرر بأن الحداثة اتخذت أول الأمر مظهر «الصراع بين النظام القائم على السلفية ، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام (. . .) والحداثة فى المجتمع العربى بدأت كموقف يتمثل الماضى ويفسره بمقتضى الحاضر (. . .) حيث نرى تيارَيْن للحداثة : الأول سياسى - فكرى ويتمثل ، من جهة ، فى الحركات الثورية ضد النظام القائم ، بدءا من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج ، مرورا بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة . ويتمثل ، من جهة ثانية ، فى الاعتزال والعقلانية والإلحادية ، وفى الصوفية على الأخص (. . .) أما التيار الثانى ففنى ، وهو يهدف إلى ارتباط بالحياة اليومية كما عند أبى نواس ، وإلى الخلق لا على مثال ، خارج التقليد وكل موروث ، كما عند أبى تمام . .»[٣٧] .

إن ما يلفت الانتباه فى تأريخ أدونيس للحداثة العربية ، هو التعميم للمصطلح وتجريده من حمولاته التاريخية الحديثة ، والتباسيته ، لإسقاطه على تمايزات تتصل بجدلية القديم والحديث فى سياقات مغايرة تماما للسياق المعاصر . وبذلك فإن مفهوم الحداثة ، فى هذا الاستعمال ، يكتسبُ تعريفاً بالجوهر يمكن أن نجمع من حوله كل الشعراء والمبدعين المجددين على اختلاف سياقاتهم التاريخية المؤطرة لإشكالياتهم وممارساتهم الإبداعية .

فى المقابل ، عند تحليل أدونيس لسيرورة الشعر العربى من الإحياء إلى الحداثة ، يحرص على طرح كل الأبعاد : الثقافية ، والجمالية ، والنقدية ، والتواصلية ، كما يميِّز بين «الشعر» والنص الذى يَتَزيَّا بشكل الشعر ، مستخلصا مقدمات مبدئية لكل بحث فى مسألة التعبير والاتصال الشعريين :

١ - يتحقق الشعر بتحقيق لغته للتباعد عن اللغة القاموسية والتراثية واستعمالاتها المألوفة .

٢ - ليس للشعر ، بصفته «شريحة من الإيديولوجية الثقافية» تجسُّد مادى مثلما هو الأمر فى الإيديولوجيا الدينية التى تستوجب تطابق الأفعال للإيمان .

٣ - لا علاقة لتقدم الشعر أو تخلفه بتقدم البنية الفوقية والبنية التحتية أو تأخرهما : « . . . فمن الممكن أن يكون الشعر متقدما فى مجتمع ذى بنية تحتية متخلفة ، أو أن يكون متخلفاً فى المجتمع ذى البنية التحتية المتقدمة»[٣٨]

على هذا الأساس ، فإن شعر الحداثة المتوفر على خصائصها ، يكوّن مجالا خاصاً لخلخلة اللغة والأشكال والمضامين السائدة . إنه الراصد للانفصالات ، المعلن عن تحولات الثورة والتمرد فى صورتها الكلية :

« . . ومن هنا لا تكمن قيمة الشعر فى مجرد التزامه السياسى ، وإنما تكمن فيما تطرحه رؤياه ككل ، أو

فيما تكشف عنه ككل . وهكذا يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جمالية كلية ، أو عن رؤ يا الثورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية فى تجلياتها وأبعادها الجمالية . فالالتزام الشعرى الثورى هو الالتزام بالكشف لا بالوصف » [٣٩] .

ونجد فى « بيان الحداثة » صياغة نظرية واضحة للأسس التى يعتمدها أدونيس لفهم الحداثة وتحليل تجلياتها الشعرية . لكن من داخل هذه الصياغة النظرية الواضحة تبرز فى نفس الآن تناقضات والتباسات نتيجة للمنهج ولطبيعة المصطلحات والمقولات التى يستعملها أدونيس ؛ وهذا ما سنناقشه عند المقارنة واستخلاص بعض الملاحظات .

يتكوّن بيان الحداثة من خمس فقرات أساسية تتناول :

أوهام الحداثة ، علاقة الشاعر العربى بالحداثة الغربية ، حقيقة الحداثة العربية ، مأزق الحداثة العربية الظاهرى ، نقد الحداثة أو الحداثة النقدية .

وسنعرض هنا بعض الأفكار والتعريفات الأساسية الواردة بالأخص فى الفقرتين الثالثة والرابعة :

يلح أدونيس على أن تقييم الحداثة الشعرية العربية « يقتضى الاعتماد على مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث فى التراث العربى ، ومن التطور الحضارى العربى ، ومن العصر العربى الراهن ، ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات الذى يخوضه العرب اليوم » . ثم يعمد إلى تمييز ثلاثة أنواع من الحداثة : العلمية ، والثورية الاقتصادية الاجتماعية السياسية ، والفنية . وتشترك هذه المستويات الثلاثة للحداثة فى « خصيصة أساسية ، هى أن الحداثة رؤ يا جديدة ، وهى ، جوهرياً ، رؤ يا تساؤ ل واحتجاج : تساؤ ل حول الممكن ، واحتجاج على السائد . فلحظة الحداثة هى لحظة التوتّر ، أى التناقض والتصادم بين البنى السائدة فى المجتمع ، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التى تستجيب لها وتتلاءم معها » [٤٠] .

وبالمقارنة بين المستويات الثلاثة ، يستنتج أدونيس وجود حداثة عربية فى الشعر ، وانتفاءها فى العلم وتغيير المجتمع .

وعند تناوله لنشوء الحداثة فى المجتمع العربى ، يقرر أن :

« الحداثة الشعرية العربية نشأت فى مناخ أمريْن مترابطين : اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة ، واستخدام اللغة ، أى التعبير بطريقة جديدة تتيح تجسيداً حيًّا وفنياً لهذا الاكتناه » .

(. . .) « والحداثة ، فى هذا المستوى ، ليست ابتكاراً غربيا . لقد عرفها الشعر العربى منذ القرن الثامن ، أى قبل بودلير ومالارميه ورامبو بحوالى عشرة قرون . . . » .

وبسبب من حدوث خلل فى السياق التاريخى ، تعرضت الحداثة العربية لقطعيْن كبيرين : الأول هو القطع العثمانى ، والثانى هو القطع الغربى . ومن ثم بدا عصر النهضة « كأنه فراغ أو تجويف داخل التاريخ الثقافى العربى . وهو فراغ بوجهين :

الوجه الأول هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الماضى العربى ؛ والوجه الثانى هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الحاضر الغربى » . ونتيجة لذلك : « بدا الإنسان العربى كأنه كائن غير تاريخى ؛ ضائع بين استحداثية تُستلب ذاتيته ، واستسلافية تستلب إبداعيته وحضوره فى الواقع الحى » .

ومن الخلاصات التى انتهى اليها أدونيس وتستحق أن تُبْرَز هنا :

« (. . .) بعبارة أخرى : إذا كان الغرب يتقدم فى معرفة الشىء ، فإن الشرق يتقدم فى معرفة الذات . وكلاهما الآن يسبحان ، حضاريا ، فى ماء واحد - ماء البحث عن أفق جديد . ذلك أن الاستغراق فى الشىء قتل للإنسان ، والاستغراق فى الذات قتل للطبيعة » .

ثم يتوصل أدونيس إلى التحديد الآتى :

«هكذا نصل إلى تخطيط أولى لمعنى الحداثة الشعرية العربية وخصوصيتها . إنها ، على الصعيد النظرى العام ، طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤ يا العربية الإسلامية ، حول كل شىء ، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه ، لا من الأجوبة الماضية . وهى على الصعيد الشعرى الخاص ، الكتابة التى تضع العالم موضع تساؤ ل مستمر ، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤ ل مستمر» [٤١] .

٣ - مقارنة وملاحظات

تبين من متابعتنا للدلالات الأساسية التى يتخذها مصطلح الحداثة أنه مفهوم هروب لا يكاد يستقر فى تحديد قابل للتعميم . إنه توصيف لـ «روح العصر» ، ولمناخ فكرى وحضارى غير ثابت ، على نحو يجعل مفهوم الحداثة بدوره متحركا وملتبسا . ولا تكتسب الحداثة دلالتها المميزة إلاّ عند ربطها بسياق العصرية وأبعادها العملاقية فى كل مجالات الحياة . وبين سلبية التطبيقات ، وطوبوية التصورات النظرية لتغيير العالم والإنسان ، تنتصب الحداثة فى أوربا نقدا للاستلاب وللحياة المهجّنة للناس والعلائق داخل المؤسسات والأنساق « التكنترونية » . وهى أيضاً تعبير عن التعلق بالجديد ، والعجائبى ، والمثير . وكثيرا ما تقترن الحداثة فى الفترة الراهنة

بالثقافة السمعية البصرية التى تحيل الإبداع والتفكير إلى موضة خاضعة لمتطلبات الاستهلاك . إن الحداثة بوجهيها المتعارضين تَنْدَرجُ فى سياقات التحولات التى تعيشها أمريكا وأوربا من خلال الحضارة والقيم التى تعملان على تعميمها وجعلها كونية داخل « العالم المقلوب » . لكن النسق العالمى ، بالرغم من قوته وانتشاره ، لا يستطيع أن يَسْتَنْضِب جميع إمكانات النقد والمناهضة المتواجدة داخل العصرية وضمن مفهوم الحداثة المنقسم ، المتعارض . لذلك فإن الحداثة تظل ، بالرغم من كل شىء ، مرتبطة إيجابيا بالثقافات الفرعية والهامشية الرافضة للتشتت والتشميل والحضور الكلى للأزرار والشاشات الصغيرة والعقول اللاّمرئية .

أما فى الفكر والأدب العربيين فإننا نستطيع أن نسجل ، من خلال عرضنا لتصورات كل من عبد الله العروى وأدونيس ، الملاحظات التالية :

(١) التجزىء والكُلّية : يعطى العروى الحداثة دلالة كُلية لأنه يربط تحقيق شروطها بالانطلاق من التاريخانية الماركسية التى تتوفر على وسيلة متكاملة فى تحليل المجتمع ، وتهيىء الثورة انطلاقا من الإشكالية التى تفرضها المرحلة ، بعيدا عن الانتقائية وعن الطرح التجزيئى . والتعبير الأدبى جزء متكامل مع تحليل المجتمع والإعداد لتغييره . من ثم فإن نقد الأشكال وتجديدها مرتبطان بالرؤية الكلية فى التغيير . وكل حداثة لابد أن تبدأ بإضفاء الطابع التاريخى على الأشكال الأدبية لكشف محتواها الطبقى والإيديولوجى وفتح الطريق أمام التجديد .. ذلك أن مثل هذا التحليل سيظهر :

> « أن التحليل التجريدى ، والواقعية البورجوازية الصغيرة ، والواقعية التقدمية ، جميعها وبدرجات مختلفة ، مفتقدة للأصالة : إنها جميعها تطبيقات فى مجتمع معين ، لقواعد تعبير وتشكيلات وُضِعت خارج ذلك المجتمع »(٤٢) .

مقابل هذا الطرح الكلى ، نجد أدونيس ، بالرغم من إشاراته إلى أن الحداثة ثورة شاملة ، يميز الحداثة الفنية عن مستوياتها الأخرى ، ويذهب إلى أن منجزات الحداثة الشعرية العربية تضاهى ما حققته الحداثة الشعرية الغربية . ولأن الإبداع لا يخضع لقانون التبادل بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، فإنه يرى أن حداثة الشعر العربى تلعب دوراً ثورياً من خلال تغيير اللغة والأشكال ، وممارسة الهدم والبناء . . .

واضح أن جوهر الخلاف بين العروى وأدونيس فى هذه المسألة ، يتصل بمفهوم التغيير ووسيلة تحقيقه ؛ فبينما ينطلق العروى من المفهوم المادى للتاريخ ومن المنهجية العالمية ، يتعامل أدونيس مع التغيير برحابة شعرية وتقييم رمزى .

غير أننا نرى أن المفهومين معا للحداثة ، ونظرتهما إلى التغيير ، تجزيئيا أو كُلّيا ، لا يجسمان الإشكال المعقّد لعلاقة البنية الفوقية والبنية التحتية . فالتغيير لا يمكن أن يتم فيهما بنفس الوتيرة ولا فى نفس الوقت(٤٣) .

٤ - التعميم والتنسيب :

يربط أدونيس مفهوم الحداثة بإشكالية القديم والحديث ، ويعممه على شعراء ينتمون إلى حقب وسياقات متباينة . وهكذا فإنه ، حيناً ، يجعل المفهوم المستخرج من التراث مجلياً لظاهرة أو إنتاج معاصر ، وحيناً آخر يصل الموقف الإبداعى « القديم » بمدلولات الحداثة راهناً . من ثم يبدو مفهوم الحداثة مفهوما متعاليا على التاريخى ، وأقرب ما يكون إلى التعريف بالجوهر .

وعند العروى ، يضفى المنهج الجدلى التاريخانى على تحليلاته طابعاً تنسيبياً ، يأخذ فى الاعتبار القطائع التاريخية وتحوّل الأنساق والإشكاليات . وهذا ما جعله يناقش الحداثة فى سياقها الغربى ، ويرفض محتويات مفهومها على أساس من تعارضها مع إشكالية الفكر العربى الحديث (العلائق الجدلية بين مفاهيم : الهيمنة ، التقليد ، الثورة ، التاريخانية) . ومن ثم فإن العروى يستعمل التحديث التاريخانى العقلانى بدلاً من الحداثة المقترنة بالسلب .

إن التنسيب هو الذى يقوده إلى تخصيص إشكالية النهوض العربى بضرورة التصور التاريخانى الكُلّى ؛ فَعَن طريقه لا نخضع فى تحليلاتنا وصياغة إشكالياتنا لمجاراة سياق « تطور » الحداثة والعصرية بالغرب ، بل نبدأ مما يستلزمه منطق التاريخ ومقتضيات التغيير الثورى . ومن ثم لا مجال عنده للجمع بين مسلكين : العقلانية لمواجهة التخلف ، واللاعقلانية والشكلانية واللاوعى فى مجال التعبير الفنى والأدبى ، فهذه أيضا انتقائية .

إننا نستطيع أن نميز ، فى ضوء هذه المقارنة ، بين مفهومين :

- حداثة طوبوية : تتوسل بالرفض والتجديد والأسئلة الجذرية والمراهنة على قوة الإبداع الكامنة لتجاوز مأزق العصرية والتحديث المجهض .

- وحداثة جدلية : تؤمن بكلية التغيير وضرورة ممارسة النقد الإيديولوجى من منظور التاريخانية الماركسية .

والأمر لا يتعلق بالمفاضلة بين الاتجاهين أو محاولة الجمع بينهما ، وإنما بالتمييز النظرى بين العناصر الأساسية المكوّنة لخلفية استراتيجيتين فى التفكير والخطاب . ذلك أن محاولة توضيح المفاهيم هى عملية متصلة دوما باستحضار التصورات الإبستمولوجية ، وتشييد المنهج واللغة الواصفة .

من هذه الزاوية ، فإن مصطلحاً مثل الحداثة ، فى ارتباطه بتجربة تاريخية أساسية فى تحوّل بنيات المجتمع الأوربى والأمريكى ، وفى التداعيات و « التشويهات » التى لحقته عبر ارتحاله من سياق ثقافى إلى آخر ، وفيما اكتسبه من تخصيص خلال

عمليات التنظير والتأصيل .. يبدأ بالخروج من منطقة الغموض ، واللاتحديد ، والاستعمال السحرى ، وانْضِوَائِيَّة « الأنصار » والمتحمسين ، إلى مرحلة الاستيفاء وتبديد الأوهام .

لكن ما أريد تأكيده هو أن الحداثة فى مجال الاستعمال الأدبى والنقدى عندنا كثيراً ما تتخذ صفة الشعارية والتصنيف الجدالى . وهى فى ذلك لاتختلف عن كثير من المصطلحات التى هاجرت إلينا عبر المثاقفة والتواصل الحضارى . ومن هنا فإن مراجعة ما وراء لغات النقد ، والمستندات النظرية للمصطلحات ، عملية لا تنفصل عن النقد .

نستطيع أن نواصل صياغة الملاحظات والأمثلة .. وقد لا تكون الحداثة المنفلتة باستمرار ، المترحّلة عبر مختلف الطقوس والأزمنة ، حاضرة فيما قُلناه لأنها موصولة أكثر بالمعيش والمحسوس والقابع وراء التفاصيل . لكن بحثنا لن يكون ضائعا ، لأنه أتاح لنا أن ننْكأ جراحا كامنة فى القلب ، جراح الإخفاقات والتبعية والثورات المغدورة والمجهَضة ؛ جراحات ما قبل وما بعد التواريخ التى نعرفها ، فاختزال الجراح إلى أرقام ومفاهيم ينزع من لسانها النطق ، ويَطمس بلاغة المحفور على الجلد والمسام .



الهوامش

(١) يرتبط إدراك المفهومات بتبيُّن الخلفية المعرفية التى ينطلق منها مستعمل المفهوم . فالخلفية المعرفية الكامنة وراء فهم الأدب ، تؤثر فى توجيه نوع القراءة التى يُنجزها الناقد .. إذ هناك مثلا ، اختلاف بين اعتبار الأدب نقلاً لحقائق مرجعية قائمة فى الواقع ، واعتباره تخييلا لغوياً يمكن أن نَقْرأ من خلاله علائق محتملة مع الواقع .

(٢) لقد أوضح إدوار سعيد فى دراسته عن « انتقال النظريات » (مجلة الكرمل ، عدد ٩ ، ١٩٨٣) بعض التبدلات التى تطرأ على المفاهيم والنظريات بعد ارتحالها من مناخ ثقافى إلى مناخ آخر .. « فبين نقطة المنشأ والموطن الجديد للنظرية مسافة من التحويل والتكييف » ....

إن الانطلاق من كون الحداثة ، كمفهوم ، مرتبطة بسياق غربى لا يعنى مطلقا الإقرار المسبق بتفوّق الغرب ، وإنما معناه الإقرار بمحتوى الزمن التاريخى ، وباختلاف المفاهيم تبعا للقطائع التاريخية .

(٣) انظر : مادة : Modernite
Encyclopedia Universalis ج ١١
كتبها : Jean Baudrillard

(٤) انظر كتاب : Introdcution a la modernité
لمؤلفه : Henri Lefebvre
نشر « نينوى » 1962 ، ص ١٦٩ وما بعدها .

فى هذه الدراسة العميقة ، يصدر لوفيفر عن رؤية ماركسية متفتحة ، ويصوغ انتقاداته للحداثة سواء بالنسبة للمجتمعات الغربية أو للأقطار الاشتراكية ، على اعتبار أن الأولى ضاعفت من استلاب الإنسان وعزله وسط نَسق اشتمالى ، والثانية لم تُنجز تغيير الأخلاق والاستطيقا على مستوى الحياة اليومية .

(٥) انظر : بودلير :
Ecrits sur l'Art الجزء : ٢ وسلسلة كتاب الجيب ، رقم : 3136
ص ١٥٠ - ١٥١ ،

إلى جانب كتابات بودلير عن الفن التشكيلى ، كتب مجموعة من المقالات والتعليقات النقدية الأدبية ، وضّمنها مفهومه للحداثة فى الأدب ، خاصة ما كتبه عن رواية « مدام بوفارى » لفلوبير ، وعن الشاعر والقصاص الأمريكى إدجار ألن بو . انظر كتابه :
l'Art Romantique - طبعة Garnier Flammarion رقم ١٧٢ ، سنة ١٩٦٨ .

(٦) من كتاب :
Structures de la poesie moberne للناقد الألمانى Hugo Friedrich
ترجمه إلى الفرنسية Michael- Francois Demet ، سلسلة ميدياسيون ، رقم ١٤٣ ، ١٩٧٦ ، ص ٥٩ . يتضمن الكتاب تحليلا لمكونات التجارب الشعرية عند كل من بودلير ، ورامبو ، ومالارميه ، وكذلك للتجربة الشعرية الحديثة .

(٧) مدخل إلى الحداثة ، م . م ، ص ٩ ، ٨٥ .

(٨) انظر :
Pierre Bourdieu بمجلة Scolies ، عدد ١ سنة ١٩٧١ عنوان الدراسة :
Champs du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe.

(٩) م . م ، ص ١٧٤ .

إن لوفيفر يوجه انتقادات كثيرة للحداثة كوقائع اجتماعية وكخطاب حول هذا الواقع . فهو لا ينكر الجوانب الإيجابية للحداثة (مثل حركية التقنيات ، والحركية الاجتماعية والثقافية والأخلاقية) ، ولكنه يعتبر

التحليل السوسيولوجي غير كاف ، ومن ثم فإن التحليل الجدلي يكشف عن « فراغ » الأشياء التي تملأ فضاء الحياة اليومية التي اختزلت بدورها إلى « التجريد الخصوصي » : اللفظية ، الأخلاقية ، الاستطيقا . . . ص ١٩٠ وما بعدها .

(١٠) انظر : الأعمال الكاملة ، مكتبة لابلياد ، نشر جاليمار ١٩٧٢ ، ص ١١٦ ، في قصيدة « فصل في الجحيم » نفسها التي ورد فيها هذا القول ، نجد رامبو يصور ملامح من الحداثة الموبوءة التي رفضها ورحل إلى عدن بحثا عن حداثة مطلقة ، يقول : « . . لماذا عالم حديث إذا كانت سموم مثل هذه تتناسل ! » ص ١١٣ . (وهو يقصد إذًا كانت فلسفة الغرب تفرز السموم التي تحدث عنها) .

(١١) هيجو فريدريش : Structure de la poesie moderne ، ترجم الكتاب إلى الفرنسية ميشيل فرانسوا ديمي ، سلسلة بيدياسيو ، ١٩٧٦ ، ص ٩٨ .
هناك تحليلات جيدة عن حداثة رامبو الشعرية في العدد الخاص من مجلة **Litterature** رقم ١١ ، أكتوبر ١٩٧٣ ، وبخاصة دراسة سوزانا فيلمان ص ٣ وما بعدها .

(١٢) ذكره « جيل ليبوفتسكي » في كتابه : (عهد الفراغ) l'ere du vide نشر جاليمار ، ١٩٨٣ ص ٩٢ . في هذا الكتاب نجد تحليلا مفصلا لتطور الفردية المعاصرة من خلال رصد تحولات العصرية والحداثة وتعميقها لتشتت الفرد وعزلته . لكن ليبوفتسكي يذهب إلى أن عصر الفراغ والفردية يفتح الطريق أمام فترة عنف شامل موجّه من المجتمع ضد الدولة ، مما سيدشن مرحلة ثورية جديدة ، فتصبح « صيرورة الحضارة (الفردية) والثورة عمليتين متلازمتين » . ص ٢٤٠ .

(١٣) من كتاب جان شيسنو : De la modernite ماسبيرو ، ١٩٨٣ ، باريس ص ٦ . يقدم شيسنو في هذا الكتاب تحليلا تفصيليا ومتكاملا للجوانب السلبية للحداثة داخل المجتمع الفرنسي من خلال الأرقام والتحليل والوصف للحياة اليومية . . . وهو يدعو إلى أممية جديدة تجاوز الإمبريالية العالمية والاشتراكية البيروقراطية ، لتخلق صيرورة إنسانية منبنية على المقاومة والاختيار .

(١٤) ميرج جيلي ، ذكره شيسنو : م . م ص : ١١٤ .

(١٥) كتاب : عن الحداثة ، م . م ص ٢١٨

(١٦) نقترح كلمة عَوْلَمَة لترجمة mondialisation أي جعل شيء ذا أبعاد عالمية .

(١٧) « عهد الفراغ » : م . م . ص : ١٣٦ .

(١٨) أوضح ذلك الأستاذ العروي في كتابه l'ideologie arabe contemporaine ، ماسبيرو ، ١٩٦٧ .

(١٩) بمقالته عن الحداثة في دائرة المعارف المذكورة سالفاً .

(٢٠) الإيديولوجيا العربية ، الطبعة الفرنسية : م .م ص : ٨ .

(٢١) جان شيسنو : م . م ص : ٢٠٣ .

(٢٢) نجد تحليلا ضافياً لهذه المسألة في كتاب « غزو العقول : جهاز التصدير الثقافي الأمريكي إلى العالم الثالث » ، كتبه : Yves Endes نشر ماسبيرو ، باريس ١٩٨٢ . وكذلك في كتاب : زبيغنيو بريجنسكي : بين عصرين ، أمريكا والعصر التكنترونى ترجمه إلى العربية : د . عمر محجوب ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٠ .

(٢٣) يتجلى ذلك في إنتاجات روائية وقصصية وشعرية بتوفر أصحابها على وعي نقدي وتمييز بين تقليد النماذج وإبداع الأعمال من خلال استيعاب الواقع واللغة والتراث القومي والعالمي ومحاورتها . وهذا النوع من الإنتاج ليس هو السائد ، ولكنه يكتسب قيمة رمزية ذات تأثير متزايد .

(٢٤) انظر ترجمة كتابه إلى الفرنسية : (النظرية الاستطيقية) Theorie esthetique نشر Klincksieck ، باريس ١٩٧٤ ، ص ٣٥ .

(٢٥) عصر الفراغ ، م . م ص : ١٠٣ .

(٢٦) إن استعمال مصطلح الحداثة في السياق الثقافي يفترض التسليم الضمني بالتقارب والتفاعل بين مختلف أشكال وأدوات الإبداع الفني : الرسم ، النحت ، الموسيقى ، المسرح ، السينما ، الأدب ، المعمار . وهناك عدة نقط التقاء بين لغات هذه الفنون كما هو معروف في تاريخ الفن الحديث . وإذا كانت هذه الأعمال الطلائعية تظل « هامشية » بالنسبة للإنتاجات الثقافية « الجماهيرية » فإن الكثير من الأعمال الحديثة تحظى بالتكريس الكلاسيكي وتعرف طريقها إلى جمهور واسع .

(٢٧) كتب الأستاذ العروي روايتين بالعربية هما : « الغربة » ، و« اليتيم » . ويمكن تحليل شكل اليتيم من خلال التصور البديل الذي طرحه للرواية العربية : أي الرواية التي تتحرر من الواقعية التقليدية ، وتسعى إلى إقامة معمار متعدد في عناصره ، ومتداخل في لغاته ، على نحو ما نجد في واقع المجتمعات العربية . وقد أنجزت دراسة عن سمات الواقعية في « اليتيم » لم تُنشر بعد .

(٢٨) انظر كتابه : «العرب والفكر التاريخي» ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص : ٧ . واعتمدنا كذلك على فصل « العرب والتعبير » في الإيديولوجيا العربية المعاصرة » وعلى كتابه بالفرنسية : La crise des intellectuels arabes ماسبيرو ، 1974 .

(٢٩) العرب والفكر التاريخي ، ص : ٢٣ .

(٣٠) م . س ، ص : ٢٤ .

(٣١) « أزمة المثقفين العرب » م . م . ص : ١١٤ .

(٣٢) العرب والفكر التاريخي ص : ٢٥ .

(٣٣) م س ، ص : ١٢ ، ١٣ . اكتفينا بتلخيص جوهر الأفكار .

(٣٤) الإيديولوجيا العربية المعاصرة ، الطبعة الفرنسية ص : ٢٠٨ .

(٣٥) م س ، ص : ٢٠٩ .
لا يتعرض العروي للشعر العربي الحديث . وهذا الصمت له دلالته ، لأن كثيرا من تصوراته الشاملة عن التغيير والثورة كانت ستجد نفسها أمام « لا معقولية » اللغة الشعرية المنتهكة ، بمشروعية ، للدلالات المضبوطة .

(٣٦) انظر الثابت والمتحول ، ٣ - صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ . وكذلك : فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ١٩٨٠ .

(٣٧) صدمة الحداثة ، ص : ٩ .

(٣٨) صدمة الحداثة ، ص : ٢٤٤ .

(٣٩) صدمة الحداثة ، ص : ٢٥٢ .

(٤٠) فاتحة لنهايات القرن ، ص : ٣٢١ .

(٤١) م . س ، ص : ٣٣٧ .

(٤٢) الإيديولوجيا العربية م . م ص : ١٩٣ .

(٤٣) من المفيد استحضار تحليلات جرامسكي لهذه المسألة . انظر مثلا :
Jean- Marc Piotte: La pensée politique de Gramsci, ed. Anthropos. 1970.

الملامح الفكرية للحداثة

خالدة سعيد

لم تبدأ الحداثة فى الخمسينيات مع حركة التجديد فى الشعر ، على أهمية هذه الحركة ؛ غير أن السّجال حول الحداثة لم يحتدم إلا مع هذا التجديد . ومرد ذلك ، بالطبع ، إلى المكانة الخاصة التى احتلّها الشعر فى تاريخ الثقافة العربية . فالشعر هو الذى حظى بالقدر الأعظم من البحوث والشروح ، وكان محور الجدل زمن الحداثة العباسية ؛ كما أنه الشكل الأدبى الذى قيدته الضوابط والحدود ، ووضعت له المعايير والقوانين ، وكانت له هالة أو مسحة شبه دينية ، أو على الأقل قدسية . وهذا ما جعل المساس بالشكل الشعرى يستدعى معارك ومجادلات حادة ، دارت صراحة تحت شعار الحداثة - اللاحداثة . هذه المعارك دفعت إلى التأريخ للحداثة بسنة معينة هى السنة التى قام فيها الشاعران العراقيان نازك الملائكة وبدر شاكر السياب بتطوير العروض من نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة الحرة . ومازلنا اليوم نجد من يحصر الحداثة فى التخلّى عن التفعيلة ، وكتابة « قصيدة النثر » ، أو فى شكل معيّن من القصائد . غير أن انطلاقة التجديد فى الشكل الشعرى جاءت نتيجة (بين نتائج) أفضى إليها تحوّل فكرى جذرى ، لا يقتصر على الشعر والقصة والنقد أو غيرها من الأنواع ، وإنما كان الشعر قد غدا ، بسبب من تطوّره وتحرره ، وبفضل مبدأ التجديد المستمر الذى رسخه الشعراء ، ومن كونه الأوسع انتشاراً ، والأكثر تقبّلاً للردود العفوية والهواجس الصميمية - قد غدا المجال الأول الذى تطرح فيه قضايا الحداثة . غير أن الحداثة أكثر من التجديد ، وإن كان التجديد مظهراً من مظاهر الحداثة ؛ لأن التجديد هو إنتاج المختلف المتغير ، الذى لا يخضع للمعايير السابقة ، أو لا يخضع لها تماماً ، بل يسهم فى توليد معايير جديدة . الجديد نجده فى عصور مختلفة ، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائماً ولا يكون الجديد حديثاً بالمعنى الذى استقرّ للحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة ، ويتمحور حول المفصل الصراعى الفكرى للحداثة .

ترتبط الحداثة ، بصورة عامة ، بالانزياح المتسارع فى المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات على نحو يستتبع صراعاً مع المعتقدات (أى المعارف القديمة التى تحوّلت بفعل ثباتها إلى معتقدات) ، ومع القيم التى تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة . وإذ ينشط الفكر التقويمى النقدى نتيجة لهذا الصراع ، تطرح المسائل الأساسية على بساط البحث وإعادة النظر . وهذا ما يؤدى إلى اهتزاز القيم ومنظومة المفهومات . فالحداثة ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية ، أو بقصيدة النثر ، أو نظام السرد ، أو البطل ، أو إطار الحدث ، أو تشوير الشكل المسرحى ، وما إلى ذلك من تفصيلات ؛ لأن هذه الجوانب الجزئية تكتسب دلالتها من الموقف العام ؛ وهى تجسيد لهذا الموقف .

هذا يعني أنّ الحداثة ليست تقسيماً زمنياً وإن كانت تمثل موقفاً شاملاً . وإذ نهض تعريفها على الصراعية فإن هذا يفترض تزامن اتجاهين متناقضين ، حديث ومعارض للحديث . وهي لا تتمثل في شكل واحد ، وإنْ عبّر هذا الشكل عن موقف حداثي في وقت من الأوقات ؛ لأننا نجد لدى المبدع الواحد أشكالا مختلفة ، أو نجده يجاوز أشكاله على الدوام . عندئذ يكون السؤال : أي هذه الأشكال هو الحديث ؟

الحداثة وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية ، وتقدُّم المناهج التحليلية التجريبية . وهي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون . إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي ، أو ما يكوّن صورة العالم في وعي الإنسان . ومن ثم يمكن أن يقال إنها إعادة نظر في **المراجع والأدوات والقيم والمعايير** ؛ وهذا بالضبط - على وجه التحديد - هو معنى الشعارات التي أطلقها بعض رواد الشعر الحديث في الخمسينيات من قبيل « رؤيا جديدة » ، « إعادة خلق العالم » .

١ - عندما جعل جبران إنسانه الأعلى يتمثّل في « **المجنون** » و« **السابق** » ، وجعل « **خليل الكافر** » يبني مجتمعه « الفاضل » ، أو مجتمع الإيمان الحق ، لم يكن فقط يهدم معايير وتصوّرات ، ويبشّر بأخلاقيات تقوم على الحرية والعفوية ، بل كان ، فوق ذلك ، يجعل الإنسان مصدر المعايير بدل أن يكون خاضعاً لمعايير من خارج . وعندما أعاد كتابة الإنجيل في « **يسوع ابن الإنسان** » ليقدم المسيح بوصفه إنساناً صاعداً أو مجاوزاً لنفسه ، في مقابل يسوع ابن الإله ، لم يكن يعارض المؤسسة الكنسية وحدها ، بل كان يعارض تصوّراً عاماً سائداً لوضعية الإنسان في الكون . كان يستعيد لهذا الإنسان صلاحية وضع المعايير وكسر الشرائع وكشف الحقائق . وهو القائل : لا يكسر الشرائع البشرية إلا اثنان : المجنون والعبقري ؛ وكلاهما أقرب الناس إلى قلب الله . (من رمل وزبد - الأعمال المعربة) .

جاء ذلك في منتصف العشرينيات ، عندما كان طه حسين وعلي عبد الرازق يخوضان معركة زعزعة النموذج بإسقاط صفة « الأصلية » فيه ، وردّه إلى حدود الموروث التاريخي ، فيؤكدان أن الإنسان يملك موروثه (ولا يملكه هذا الموروث) ، ويملك أن يحيله إلى موضوع للبحث العلمي والنظر ، كما يملك حق إعادة النظر في ما اكتسب صفة القداسة ، وحق نزع الأسطورية عن المقدس ، وحق طرح الأسئلة والبحث عن الأجوبة .

وإذا كان الرّد العنيف قد حاصر هذين المفكرين المتمردين ، فلم يكن تمردهما طفرة عابرة ولا حادثاً عارضاً ؛ فقد استمرّ نضال طه حسين لينتقل إلى الميدان الاجتماعي العملي - كما هو معروف .

نجد في هذه الأمثلة الثلاثة البارزة في مجالات النقد والفكر الاجتماعي والديني - السياسي بداية لحركة شاملة ، رسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين : **عصر الإحياء وعصر الحداثة** . وسوف نرى المواقف الفكرية النقدية المتمردة تتوالى بصيغ مختلفة وتتلاقى ، حتى يتبلور الوضع الفكري الراهن للحداثة . وليس ما أقوله هنا إسقاطاً لمفهومات قائمة اليوم على حقبة سابقة ؛ فقد تنبه أعلام تلك الحقبة - منذ وقت مبكر - إلى طبيعة التغيّرات ودلالاتها وجذريتها ، وتوقفوا أمام ملمح فكري أساسي من ملامح الحداثة ، على نحو ما يتضح من كلام الدكتور **محمد حسين هيكل** صاحب رواية « **زينب** » (١٩١٤) على حركة الحداثة في الأدب . يقول في كتابه الذي سمّاه « ثورة الأدب » :

« **فالحضارة الإنسانية اليوم تنزع إلى حكم الإنسان حياة الوجود بكل ما تمكنه قواه ومواهبه ، وإلى ظهور الذاتية الإنسانية خلال ذلك كله ظهوراً واضحاً** » .

وانطلاقاً من هذا الفهم يرى هيكل كيف « **اقترنت ثورة الأدب** بالثورة السياسية التي شبت إثر الحرب الكبرى » .

كما أن تجمعات وحركات قد ظهرت في الحقبة نفسها تؤكد أن الاتجاه إلى زعزعة النموذج ، الذي مثله المفكرون الثلاثة ، لم يكن معزولاً ولا استثناء . فقبل صدور كتاب **طه حسين** « **في الشعر الجاهلي** » (١٩٢٦) كانت جماعة من رواد القصة الواقعية تؤلف تجمعاً باسم « **المدرسة الحديثة** » وتصدر في عام ١٩٢٥ بالقاهرة صحيفة اسمها « **الفجر** » ، شعارها « **الهدم والبناء** » . ويربط **يحيى حقي** في كتابه « **فجر القصة** » بين النزعة الواقعية التي مثلتها جماعة « المدرسة الحديثة » وثورة ١٩١٩ المصرية ، مؤكداً بذلك أنّ الحركة الأدبية جزء من تحرك عام أو مرحلة تاريخية ، تترابط ظواهرها ، وتشترك في موقف التمرّد والتطلّع إلى الجديد ، كما تشترك في اعتبار الإنسان الفاعل المؤهّل للتغيير . يقول حقي :

« **في أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة** » .

ويوضح الدور الذي قامت به « المدرسة الحديثة » على لسان أحمد خيري سعيد ، الذي صدرت الصحيفة باسمه :

« **استطاعت هذه المجلة أن تنشر آراء وأفكاراً كانت جديدة وقتذاك ، وكوّنت لها جمهوراً مثقفاً صغيراً (. . .) وهاجمت أفكاراً عتيقة ، فكانت آية صدق لشعارها : « الفجر » صحيفة الهدم والبناء** » .

٢ - إن التوجهات الأساسية لمفكري العشرينيات تقدّم

خطوطاً عريضة تسمح بالقول إن البداية الحقيقية للحداثة ، من حيث هي حركة فكرية شاملة ، قد انطلقت يومذاك . فقد مثل فكرُ الرواد الأوائل قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية ، كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة ، وأقام مرجعين بديلين : العقل والواقع التاريخي ؛ وكلاهما إنساني ، ومن ثمَّ تطوّري . فالحقيقة عند رائد كجبران أو طه حسين لا تلتمس بالنقل ، بل تلتمس بالتأمل والاستبصار عند جبران ، وبالبحث المنهجي العقلاني عند طه حسين . وكذلك نلمس بوضوح ، لدى عدد كبير من كتّاب تلك المرحلة ، على اختلاف اختصاصاتهم واتجاهاتهم (من طه حسين إلى العقاد إلى كتّاب القصة الواقعية) فهماً للإنسان بوصفه المخوَّل بالتحكم في مصيره وفي صنع التاريخ ؛ وهو ما تعبّر عنه عبارة هيكل التي سبق الاستشهاد بها .

يتضمَّن هذا كله إسقاط العصمة عن الماضي وأشكاله أو نماذجه ، واعتبار هذه الأشكال تاريخية قابلة للتغيير . فإذا كانت الخلافة نفسها قد اعتبرت شكلاً تاريخياً لا مطلقاً ، وكان للناس ، من ثمّ ، استنباط ما يوافق مصالحهم وحاجاتهم من أشكال ، فإن هذا الاعتبار سوف ينسحب على أمور أخرى من بينها الأشكال الأدبية ، حتى ما عُدَّ منها ملازماً للتعبير العربي الشعري تعريفاً ، كالوزن والقافية وغير ذلك من مقومات عمود الشعر العربي . ولعلّ أوضح صورة فنية لرفض أبوة الماضي أو أسبقية النموذج ، في تلك المرحلة المبكرة ، ما جاء في كتاب « النبي » لجبران ، حيث يعلّم الآباء أن يجاهدوا للتشبه بالأبناء ؛ لأنهم عبثاً يحاولون أن يجعلوهم مثلهم ؛ « فالحياة لا ترجع إلى الوراء ، ولا تلذّ لها الإقامة في منازل الأمس » .

وثمّة إنجاز كبير حققته الواقعية ، هو توكيدها على الاجتماعي والمتغيّر ، وعلى الانخراط في التاريخي ، ومحاولة تغيير الراهن عن طريق معرفته (ولو كانت معرفتها يومذاك وصفية) ؛ وهو عين الموقف الفكري النظري لطه حسين . ويدعم ذلك وعي أولئك الرواد بشمولية مواقفهم ، واتّصالها بسائر التحركات والثورات السياسية والاجتماعية .

هذه المواقف والنظرات ، وما تمثله من التفات إلى الإنسان وإلى الراهن والآتي ، وما استتبعته من صراع يتوقف عند حدود المساجلات والمناقشات ، تشكل بداية الانتقال من عصر الإحياء إلى مرحلة الحداثة .

٣ - تتصل الحداثة العربية المعاصرة بحداثتين كبيرتين في التاريخ ، هما الحداثة العباسية ، والحداثة الأوروبية في القرنين الأخيرين . وتلتقي حداثتنا العربية المعاصرة بالحداثتين المذكورتين في ملمح أساسي ؛ فقد قامت هذه الحداثات على إعادة الاعتبار للإنسان وفاعليته في التاريخ ، وتأكيد حريته ومسؤليته . من هنا فإن الحداثة تشكل ، أساسياً ، **تصحيحاً** **لوضعية استلاب** ، عن طريق صراع يخوضه الإنسان مع **منجزاته السابقة التي تحوّلت إلى تجريدات وبنى وتقاليد وأنماط** . وهو تحوّل يبدل موقع الفاعل ؛ فبعد أن كان الإنسان فاعلاً أو منتجاً لهذه المنجزات ، عادت هذه المنجزات منتجة له . هكذا تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بداياتها في الصراع مع المؤسسات الدينية وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفهومات الموروثة ، ثم في مرحلة متأخرة مع التقاليد الأدبية لصالح مبادىء الحرية والفردية والابتكار والعفوية . إنها الحداثة التي تمحورت حول صراع الدين / الدولة ، المطلق / الإنسان - هذا الفهم للحداثة (كتصحيح للاستلاب) يسمح بالتساؤل عما إذا كانت منجزات الحداثة الأوروبية تولد اليوم وضعية استلاب جديدة ، نتيجة حلول منجزات الإنسان في موقع الفاعل : المؤسسة ، الدولة ، الحزب ، السلطة الإعلامية ، اللغة ، البنية ، السلعة ، الآلة . . . الخ .

الحداثة العباسية كانت ، قبل ذلك ، استعادة لمبدأ الحرية ومن ثم المسئولية والاختيار ، وإعلاء لدور العقل . وهكذا تمحورت حول قضيتين أساسيتين : **البداوة / الحضارة** (بكل ما يتصل بهذه وتلك من علاقات وأنماط وقيم) ، **والنقل / العقل** . وقد لخص أدونيس من مقدمته للجزء الثاني من « **ديوان الشعر العربي** » حركة الحداثة العباسية بوصفها انتقالا « من القبول إلى التساؤل » .

وتكشف النصوص الأدبية العباسية ، الإبداعية منها والنقدية ، عن المواقف السجالية التي نفهم منها تمسك المحدثين باتجاههم ، انطلاقاً من مبدأ الحرية وخصوصية التجربة الحضارية (وأبو نواس مثال معروف) ، في وجه دعاة القديم ، الذين رأوا في المنجزات السابقة على اختلاف ميادينها سلطة تفرض نفسها بقوة تقدّمها ، أي بقوة ماضويتها واستقرارها .

ما أردت أن أوضحه من خلال هذه المقارنة لم يكن تأثر الحداثة العربية المعاصرة بالحداثتين السابقتين (وإن كان هذا التأثر طبيعياً بحكم التفاعل الثقافي مع الغرب ، وحرص المحدثين المعاصرين على الانتساب إلى المحدثين القدامى لاعتبارات سوف ترد الإشارة إليها في هذه المداخلة) ، بل لتأكيد الجدلية والموقف الصراعي في كل حداثة . فبشكل عام يمكننا أن نقرأ تاريخ الحداثات على أنه سلسلة من التوتّرات أو الصراعات بين الإنسان ومنجزاته لتصحيح الاستلاب . يقول أدونيس في « بيان للكل لا لأحد » من كتاب « **فاتحة لنهايات القرن** » :

« هكذا يحلم الثائر العربي ، **عاملاً** ، أن يتجاوز الفكر العربي الوثوقيات (. . .) هكذا يؤمن (. . .) أن معنى الثورة والتقدم هو في تفتح طاقات الإنسان العربي الإبداعية ، أي النقدية ، إلى أقصى حدودها .

ويحلم الثائر العربي ، عاملاً ، أن يؤاخي جذرياً بين الثورة والحرية ، بين القدرة على الانتظام في رؤ يا فكر وعمل واضحة ، شاملة ، والقدرة على نقدها المستمر » .

وصراع الإنسان مع منجزاته يعني نقضها بإنجاز أو إبداع جديد ، ومن هنا ارتباط الحداثة تعريفاً بالإبداع .

٤ - وإذا كانت منجزات الإنسان أو إبداعاته امتداداً له (كما ترى الأداة امتداداً لليد ، واللغة امتداداً للحضور ؛ والمعتقدات والطقوس امتداداً للهوية أو للوعي بالتميز ، والنظام الاجتماعي امتداداً للجسد والقرابة) ، وكانت هذه المنجزات - من ثمّ - جزءاً من هوية الإنسان ومن ذاته (الثقافية الدينية الاجتماعية) ، فإن نقضها أو تجاوزها يغدو نقضاً أو تجاوزاً للذات في بعض أبعادها . هذا النقض يتطلب مواجهة الذات ونقدها ، أي موضعتها ، أو تحويلها إلى موضوع للنقد والبحث . من هنا كان انقسام الذات إلى شاهد ومشهد .

والكتابة - في مفهوم الحداثيين - هي الحيّز الذي يتم فيه الانقسام كما يتم فيه الالتحام ؛ إذ يميز منظرو الحداثة وبعض نقادها بين الخطابة والكتابة . فالذات تدرك ذاتها في الكتابة بوصفها وعيا وموضوعا معاً . ويسهل علينا أن نتتبع هذا الانقسام - الالتحام ، أو التحوّل إلى وعي وموضوع ، في الأعمال الروائية أولاً ، حيث يقدّم الراوي نفسه كضمير غائب ، كموضوع للنظر . ونجد واحداً من الأمثلة البليغة على هذا في كتاب « الأيام » . حيث يكتب طه حسين سيرته بضمير الغائب ، بل يقدم نفسه بوصفه « صاحباً » للراوي ؛ وتصبح الأنا راوياً ومروياً عنه ، « أنا - هو » . ذاتاً وموضوعاً . ونعرف أنّ الكتاب قد صدر في عام ١٩٢٦ ، أي في عام المعركة الكبرى التي واجهها طه حسين بسبب من كتابه « في الشعر الجاهلي » . ويربط عبد الحميد يونس في مقاله حول « طه حسين وضمير الغائب » بين الحدثين ، لكنه يرى في « الأيام » نوعاً من التعويض . هذا الربط غاية في النفاذ والعمق ؛ لكننا ، فوق ذلك ، نجد في الكتابين مستويين من موضعة الذات الثقافية ونقدها ؛ مستوى الثقافة الرسمية المدوّنة ، أو التي تكوّن نصوصاً سلطوية (الشعر الجاهلي) ، والثقافة على المستوى المعيش .

وليست الكتابة الإبداعية حيّزاً لانقسام الأنا إلى وعي وموضوع وحسب ، بل هي حيز لتعدد الأنا ، وتداخل الذات المفكرة أو الوعي بموضوع وعيها . من هنا فإنّ الكتابة الحديثة قد شكلت انتقالاً من الصوت الفردي المعين إلى صوت مبهم ، لأنه شخصي - لا شخصي ، محدد ومجرّد ، ذاتي وموضوعي ، فردي وجماعي في آن معاً . ونجد هذا التصدع في الشعر أشدّ توتراً وأعظم مأسوية ، لكنه أقل جلاء ، نتيجة للتداخل وضيق الفسحة بين الذوات التي يولّدها التصدع . وهذا من أسباب الغموض في الشعر وسوء الفهم ، والاتهام بالذاتية الذي تعرض له بعض الشعراء .

في الرواية أو القصة ، تلبس الذات المتصدعة شخصيات مختلفة ، ويدور الصراع على مسافة من التمايز تخفف ، ولو ظاهرياً ، التوتر والتشابك . أما في الشعر فيتداخل الصوتان المتناحران ، ويبدو التصدع الأونطولوجي أشدّ صميمية . الشعر هو الحيزّ الذي يتمثّل فيه التصدع والوحدة ، لقيامه على المحور التزامني ، وغلبة هذا على السياق التعاقبي . الشعر هو المحلّ الذي يتمثّل فيه وعي الأنا بذاتها ، تماسكاً أو تصدعاً ، ووعيها بعلاقتها بالموضوع ، تميزاً وتداخلاً ؛ وهذا في طليعة الأسباب التي تفسر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هي إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها . وكون الشعر الحديث محلاً لهذا التصدع الأنطولوجي جعله يحفل بالأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة . هذا ما رآه جابر عصفور في دراسة عن ديوان « أغاني مهيار الدمشقي » لأدونيس بعنوان « أقنعة الشعر الحديث » (فصول - المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٢٣ - ١٤٨) .

في الرواية والقصة لا يتداخل القناع والوجه بل يزدوج الوجه ، حيث نجد شخصيات تتكامل وتنتسب إلى حامل واحد - على تعدّدها - فتبدو إحداها حلماً للثانية (كعلاقة عزمي عبد القادر برمزي صفدي في رواية « عودة الطائر إلى البحر » لحليم بركات) ، أو تبدو حلماً وتحدياً ومناقضاً تهرب منه الشخصية الثانية (كعلاقة أنسي بإسكندر في رواية « لا تنبت جذور في السماء » ليوسف حبشي الأشقر) . وفي رواية « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم تزدوج الأنا وتنقسم إلى صوتين أو ذاتين انقساماً يظهر خطياً في النص . فنجد في القسم الأعلى من الصفحة ذاتاً صامتة مسحوقة ملحقة بالأشياء ، وفي القسم الأسفل ذاتاً داخلية متأججة لكنها معزولة ، ترف في صمتها وعزلتها ظلال العالم الموضوعي في صور مغايرة لانعكاساتها في المستوى الأول ، كأنها ترى عبر منظار مختلف ، أو منطق مختلف .

ويمكننا أن نميز هذه الذات المتصدعة ، الملتبسة (الأنا - آخر) أو(الأنا - نحن - آخرون)في عدد كبير من القصائد الحديثة . ويكاد ديوان « المسرح والمرايا » لأدونيس أن يشكّل بمجموعه نموذجا لهذا التصدع والتموضع عبر المرايا المتعددة ؛ حيث «الأنا» رائية ومرئية ؛ « أنا » الرائية تحاول اختراق « أنا » المرئية ، في حين تحتل « أنا » المرئية أو الموضوع واجهة المشهد ، وتحجب « أنا » الرائية أو الكاتبة . ومنذ « أغاني مهيار الدمشقي » رأينا « الأنا » تتعدد في المرايا المتكسرة وتتباين ، ويقوم بينها الصراع ، حتى لقد تكرر مثل هذا البيت بصيغ مختلفة « تحت وجهي حفرت مقبرتي » (قصيدة « الصدفة ») . أو

« وحفرت فى عينىَّ مقبرة » (قصيدة « أسلمت أيامى . . . ») .

وفى قصائد السياب تتعدد تجليات « الأنا – آخر » ، بحيث تمتد على مجموعة من النظائر . فإذا أخذنا قصيدة « رسالة من مقبرة » مثلا ، وتتبعنا فيها تجليات « الأنا » ، لبدت كالآتى :

أنا الشاعر – أنا الشهيد – أنا المضطهد – أنا المسيح – أنا سيزيف المتمرد . وشبيه بذلك مسار « الأنا » فى قصيدة « المسيح بعد الصلب » . وفى « أنشودة المطر » تتحرك « الأنا » فى اتجاه « النحن » ، وهكذا .

ومن أهم الأمثلة على تصدع الأنا وما يولده ذلك من توتر ومأساوية ، ما نجده فى مطوّلة بلند الحيدرى المسماة « حوار حول الأبعاد الثلاثة » ؛ فمحور هذه القصيدة – الديوان هو التصدع المذكور . وتتولد المأساوية من وعى التصدع ، ومن إرادة مزدوجة فى الانفصام وفى الالتئام ؛ حيث يتداخل العنف الرافض فى صورة قتل الأب ، والحنين إلى الالتئام بالتشبث بكسرة صغيرة من الوجه الطفل خلال عملية استحضار لاهث صاخب لتجليات الوجوه أو الأبعاد الثلاثة ، وكل منها يحاكم الآخر ، فيما يحتضن الأصوات جميعها صوت « الأنا » الرائية ، الممثلة هنا بالمجنون والملعون الذى لا يملك اسماً ، لأنّ امتلاك الاسم علامة على توحد الهوية :

أسقط فى بعدى الأول
وجهى يغرق فى وجهى
عينى تبحث عن عينى
ها إنى أتمزق بين اثنين
فأنا وحدى المقتول بقتل أبى
والذنب وحيد مثلى
– ما أسمائى ؟
– لم أعرف لى اسماً . . .

وفى نشيد من القصيدة نفسها بعنوان « مسيرة الخطايا السبع » يبدو التصدع الأونطولوجى نوعاً من الخطيئة الأصلية التى تستدعى الصلب والفداء شرطاً للقيامة ، أى لاستعادة الهوية والاسم أو « قيامة » ، « وجهنا المطمور بين كومة من العظام » . ويبدو التوتر المأساوى والشوق لاستعادة التماسك فى هذا المقطع :

« ومرة ركضت خلف ظلى
حاولت أن أمسكه
حاولت أن أصير فيه كلى
وعندما انحنيت كان
منحنياً مثلى . . . محدّقاً مثلى
فى كسرةٍ عتيقة من وجهى الطفل »

نحن هنا أمام امتداد الذات المفكرة ، أو الذات من حيث هو وعى ، بحيث تخترق الموضوع وتدخله ، وتموضع ذاتها . فالشعب أو الإنسان والإنسانية والوطن والأرض كانت موضوعات فى الشعر الوطنى ، الذى يمثل امتداداً فكرياً لعصر النهضة أو الإحياء ؛ موضوعات تمجَّد ، لكنها تبقى موضوعاً ، وتبقى الذات سالمة من التموضع والتصدع أو التداخل . وهنا يكمن الفارق الأكبر بين الشعر الوطنى ونتاج شعراء حديثين كالسياب وأدونيس والحيدرى ومحمود درويش وأمل دنقل .

٥ – إن تصدّع الأنا مظهر من مظاهر التصدع فى الصورة المعرفية التى هى انعكاس العالم فى الوعى ، أو هى التمثل الإنسانى للعالم وعلاقاته وحركته وموقع الإنسان منه ، وقد تُرجمت إلى قوانين وبديهيات ومفهومات وأخلاقيات وتعاليم دينية أو طقوس وتقاليد . إنها – بتعبير آخر – الذاكرة الثقافية ؛ فتصور الإنسان لهويته وموقعه من العالم ، ومن ثم تصوّر الفنان لذاته المبدعة ، لا يقوم منفصلاً عن هذه الذاكرة الثقافية .

والحداثة هى تكسر الصورة القديمة ، أو تفكّك هذه الذاكرة . فالذاكرة بناء دالّ متكامل ؛ وتذكرّ أحداث أو عناصر خارج سياقها أو علاقاتها يفقدها الدلالة . وتكسّر الصورة أو زعزعة الذاكرة يعنى إعادة تنظيم عناصرها ، أو إعادة قراءتها وفق منظور الحاضر . ولقد أولى أقطاب الحداثة عناية كبرى لإعادة قراءة الماضى ؛ أولا من حيث هى ضرب من مواجهة الذات ؛ وثانياً من حيث هى ضرب من إعادة إبداع هذا الماضى . ذلك أنّ المبدع يبدع ماضيه لكى يبدع حاضره . وقد رأينا المبدعين يتحركون فى اتجاهين بشكل متوازٍ ؛ يتقدّمون فى اتجاه الجديد الذى يتخطى أعمالهم نفسها ، ويستحضرون صوراً من الماضى بشكل يتفق مع خطواتهم التجديدية ، دون أن يكونوا فى ذلك باحثين عن أسلاف وحسب . ومن أوائل الذين أعادوا قراءة الماضى الشاعر أدونيس فى المختارات الشعرية التى سمّاها «ديوان الشعر العربى» . جاء هذا «الديوان» نتيجة لقراءة المطبوع من أشعار العرب . وقد أسقط أدونيس من هذه الأشعار ما يتصل بالمديح والهجاء ، أو ما عده إعادة إنتاج للقيم الموروثة ، وألح على الجوانب المبتكرة فيه ، الحلمية والشخصية أو الخارقة للمألوف . وفضلا عن« الثابت والمتحول »الذى قرأ فيه الحداثة العباسية بوصفها صراعا بين تيارين هما تيار الثبات الاتباعى المتمثل فى السلطات والمؤسسات وتيار التحول العقلى – الإبداعى المتمثل فى ظهور التمرد والخروج والتفلسف . وفضلاً عن هذا فقد أيقظ فى شعره الأصوات المتمردة (الغفارى ، الحسين ، بشّار) والشخصيات المؤسسة (صقر قريش) والثائرة (نادر الأسود ،على بن محمد أمير الزنج . . .) .

إننا الآن وسط حركة واسعة تعيد صياغة الذاكرة ، أو تعيد

مجابهتها . ولن أتوقف طويلا عند هذه الحركة ، مكتفية بالإشارة إلى بعض أعلامها وملامحها . فهناك أولاً إعادة قراءة الخطاب الشعبي في عملية تحرير للذاكرة المكبوتة بقوة الثقافة الرسمية وقوانينها ، عبر إضاءة تسقط عليها الهموم الحاضرة . ومن أهم ما تحقق في هذا المجال قراءات عبد الكبير الخطيبي للخط العربي ولبعض الحكايات ، ومن ذلك كتابه «الاسم العربي الجريح» . وكذلك استحضار جمال الغيطاني مثلا للمكبوت التاريخي ، حيث تتم في قصصه الأولى مجابهة الذات عن طريق موضعتها وكشف ما يختفي خلف الأساطير والأشكال ؛ حيث يقرأ الأشكال الهندسية قراءة أسطورية - سياسية ، كما في قصة «المقشرة» . وتحتل قراءة الماضي وإنجازاته حيزاً مهما من الأعمال المسرحية الطليعية على نحو ما نرى في أعمال ألفريد فرج ، وسعد الله ونوس . إنّ سعد الله ونوس في مسرحية «أبو خليل القباني» يحاكم مرحلة الإحياء وعمليات الاقتباس من الغرب ، ويقدّم عن طريق إعادة تصوير بطله الصورة التي يريدها لهذا الماضي .

وإذا كان تصدع الأنا أو الذات التاريخية قد تمّ في الشعر فإن السّرد الذي يستمد منطقه ونظامه من بنية الذاكرة ونسق التذكر قد تكسّر بدوره وتعرّض لاختراقات عدة : اختراق الفانطازيا والحلم الشخصي ، بما يدل على اهتزاز المنطق ، وتكسّر التسلسل الزمني . ولهذا دلالاته على أساس الترابط أو التشابه بين قانون استحضار الوقائع والعناصر في الذاكرة ، وقانون انتظامها في السرد . . والسرد في عصر معين هو نتيجة لبنية الذاكرة ، في ذلك العصر عينه ، أي نتيجة لنظام التأويل الذي يفرضه المنطق القائم . ومن هنا يقترن تدمير الذاكرة لإسقاط سلطتها بكسر السياق التقليدي للسرد . فرواية «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ تمثّل التكسر الداخلي للسياق عن طريق تداخل الوقائع بالهذيانات التاريخية التي فقدت لحمتها وسياقها وخرجت من مسارها وإطارها . كما نرى تداخل الأزمنة والأمكنة والنصوص المكتوبة والشفوية في «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات . ويتجزأ السرد إلى لحظات مقطعة ، ويتداخل الوثائقي اليومي بالحلمي ، وتتداخل الضمائر في «الجبل الصغير» لإلياس خوري . وتتزامن الأحداث وتتداخل الأصوات وتندمج الشخصيات بالأمكنة ، أو تتكامل الشخصيات وتتبادل في رواية «ما تبقى لكم» لغسّان كنفاني . ويتحرك الحوار في خطوط متكسّرة لا تتقابل أو تتلاقى ، كاشفة عن تباين اللغات والعزلة المنطقية عند إبراهيم أصلان في مجموعة «بحيرة المساء» .

أما عند القاص العراقي محمد خضير ، في مجموعتيه «المملكة السوداء» و «في درجة ٤٥°» فتنتقل اللغة إلى الأشياء . يتراجع التسلسل الزماني للسرد لتحل العين محلّ الزمن ، فتتحرك فوق الأشياء ، خالقة نوعاً من السياق أو الزمان المكاني . هنا تبقى الأشياء والأحداث في الزمن صفرا أو خارج الزمن ، ومن ثم خارج الذاكرة . فالعين هي التي تحل محل الذاكرة ، وتنظم الحركة . وكائنات هذا العالم صامتة بل كتوم ؛ فقصة «الحاج» مثلاً تحيل الحاج إلى عنصر من عناصر المشهد الطبيعي . وكالمشهد الطبيعي يغرق في البراءة ، كأنما يخرج لتوه من سفر التكوين . هكذا يتحرك ويسقط في الماء كأي زهرة أو ورقة .

٦ - ما تقدّم الكلام عليه من قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية ، وإسقاط النماذج ، واستبدال ذلك بالتجربة والكشف ، ومن تدمير للذاكرة ، إنما يعني إسقاط عصمة المطلقات وكل ما يقوم منفصلاً عن الإنسان أو يتعالى على التاريخي . بل إن الإبداع - من منظور الحداثة - هو في معناه الجوهري انخراط في التاريخي ؛ ومن هنا كانت الشعارات المتعددة ، التي تلتقي في التحليل الأخير عند الإبداع والتغيير . إنها عودة إلى الإنسان ، ترى فيه منبع القيم ، على نحو يمثل مظهراً من مظاهر انتقال المعنى من حيز مفارق للموجودات إلى هذه الموجودات ذاتها . ومن هنا كان الحداثيون يرفضون تقسيم العالم إلى زمني وديني ؛ يرفضون أشكال الثنائية التقسيمية ، ويوحدون - بدلا من ذلك - بين الذات والموضوع كما رأينا ؛ بين العرضي والجوهري ؛ بين الشكل والمضمون ؛ بين الالتزام والإبداع ؛ ومن ثم بين الفني والسياسي : أو بين الجمالي والتواصلي ؛ بين العقل والحلم ؛ بين الروحي والزمني .

الكتابة الحديثة ، من ثم ، هي لغة لكلية الحضور الإنساني ، وكلية التجربة الإنسانية ، وهذا ما أدّى إلى غياب الأغراض في الشعر مثلا ؛ إذ صارت القصيدة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها ، كما تطلّع الشعر إلى النهوض بالديني أو الأسراري (ولبس الدين) ، واستعار لذلك اللغة الصوفية بما هي لغة لشمولية التجربة الإنسانية في أبعادها جميعاً ؛ لغة الإنسان في بحثه عن وجهه وعن حركته المصيرية . والحق أنّ أنسنة اللغة الدينية قد بدأت منذ العشرينيات مع جبران ، وعاد هذا الاتجاه منذ مطلع الستينيات مع « أغاني مهيار الدمشقي » خاصة ، و « البشر المهجورة » ليوسف الخال ، واستمرّ حتى المرحلة الحاضرة مع أمل دنقل في « العهد الآتي » . ففي هذه المجموعة يكتب الشاعر إنجيله الخاص ، بأسفار وإصحاحات ومزامير ، ليقدم تصوّره للحظة التاريخية ووضعية العربي فيها . وفهم القصيدة على أنها رؤيا ، وهو الفهم النبوي لدور الشاعر ، مقترن بهذه العودة إلى الإنسان وشمولية تجربته ووحدة حضوره ، وبأنسنة اللغة الدينية . وأنسنة اللغة الدينية مظهر لأنسنة الدور النبوي أو اضطلاع الإنسان بعبء مصيره ؛ بعبء تفسير الكون ، ومن ثمّ تغييره ، عبر تغيير صورته في الوعي .

إن المسار الذي تتحرك فيه الحداثة قد انطلق من الماضوية والنقلية التي تحدد الصورة المعرفية للعالم مسبقاً ، وتفترض الانصياع لحقائق لا تُجادَل ، انطلق إلى الكشف والتجريب

والإبداع ، أى تحوّل من المطلق إلى التاريخى المتغير . ولقد كانت إعادة الاعتبار إلى التاريخى فى أساس الحركة الواقعية التى شكّلت إنجازاً كبيراً فى اتجاه الالتفات نحو المعيش والراهن ، وإسقاط الأسطورة المنفصلة عن هذا المعيش . وها هى ذى الواقعية ، منذ الستينيات ، تتجاوز بداياتها الوصفية التعليمية ، وتمذجتها للواقع ، كى تخوض غمار الوثائقى والعينى والمتحوّل وتؤسطر هذا الراهن ، أى تكشف عن أبعاده ، وتقدمه فى خصوصيته ، لا كظل أو دليل على عالم المعانى المنفصلة عن الموجودات .

وإذا كانت الحداثة العربية تحوّلا أو مشروعاً حضارياً ينطلق من خصوصية الثقافة العربية والوضعية العربية ، وكانت تتفق فى بعض خطوطها مع الحداثة العباسية ، فإنها لا تنفصل عن حركة الفكر فى التاريخ المعاصر . وقد رأينا الفكر يتحرك مع أعلام مختلفين فى مواقفهم فى اتجاه واحد : من الغيب إلى الإنسان . فنيتشه جعل الإنسان محور العالم إذ نقل الغيب إليه ؛ وماركس نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع ؛ أما فرويد فقد رأى « غيباً » جديداً ، وقدراً جديداً فى باطن الوعى الإنسانى .

فى الحداثة العربية لم يعد الإنسان مكاناً ، أى محلاً للأوامر والنواهى أو قوانين القوى الخارجة عنه ، بل قطباً آخر يقابل هذه القوى ، كما تكشف عن ذلك قصيدة أدونيس « أمس ، المكان ، الآن » . وفى « الإصحاح الأول » من « سفر التكوين » من ديوان « العهد الآتى » لأمل دنقل نرى الإنسان فى البدء :

« فى البدء كنت رجلا . . . وامرأة . . . وشجره

كنت أبا . . . وابنا . . . وروح قُدُساً

كنت الصباحَ . . . والمســـا . . .

والحدقة الثابتة المدوّره »

وهكذا « سيزيف ألقى عنه عبء الدهـور . . » كما يقـول السياب . المكان نفسه سوف يؤنسن فى فكر الحداثة ويغدو مكانا تاريخيا .

٧ - يتبينّ مما تقدم أن الحداثة عندنا تتميّز بانتزاع الإنسان الأهلية لتفسير نظام الأشياء ، وترجمة السلوك الإنسانى ، والكشف عن الخفى . وقد شبّه بدر شاكر السياب منذ عام ١٩٥٧ الشاعر بالقديس يوحنا وقد افترست عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم . ثم يقول : « والحق أنّ الشعراء فى كل عصر كانوا أنماطا من القديس يوحنّا » ثم يقول « ولقد حاول الشاعر ، المرّة بعد المرّة ، أن يتخلص من العبء الملقى على عاتقه ؛ عبء تفسير العالم » . كما تتميّز الحداثة بالتطلع إلى التغيير . يقول أدونيس : « لعلّنا نعرف ليس للقصيدة ، للرواية ، للمسرحية ، للّوحة ، فعل مباشر يشارك فى تغيير التاريخ مشاركة مباشرة ، لكن لهذه جميعاً قدرة التغيير بشكل آخر . تقدّم صورة جديدة أفضل للعالم - أى أنها تعيد خلقه ؛ وإذ تعيد خلقه ، تغيّره » . (من « بيان للكل ، لا لأحد » - « فاتحة لنهايات القرن ») .

هذا يفسّر طموح بعض الحركات الحديثة إلى أداء دور فلسفى ، كطموح مجلّة « شعر » مثلاً . ونتيجة لطموح النص الأدبى إلى تحقيق دور فلسفى أو معرفى وجدناه يتحوّل إلى ساحة تستوعب ما يطرح من المسائل الفلسفية وقضايا اللاهوت وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا ، فضلاً عن السياسة والأسطورة والتاريخ . فرواية « **عائد إلى حيفا** » لغسّان كنفانى مثلاً ، تشكّل مناقشة سياسية لمسألة الانتماء والحقوق فى الأرض ؛ ورواية « **لا تنبت جذور فى السماء** » ليوسف حبشى الأشقر رواية فكرية وجودية ، تعالج قضية الخواء والعبث والبحث عن معنى . ويحاول عدد من المسرحيين إيجاد أجوبة عن قضايا فكرية وحضارية ، كما فى مسرح توفيق الحكيم . والقصة القصيرة فى أواخر الستينيات شكلت بحثاً عن التداخل بين النظام الاجتماعى الراهن والرواسب الأسطورية . ونذكر الروايات التى تعالج مشكلات المرأة أو العامل أو الأسرة ، والمسرحيات التى تعالج وضعية عقلية أو ثقافية ، كمسرحية « **على جناح التبريزى وتابعه قفة** » لألفريد فرج ، أو « **مغامرة رأس المملوك جابر** » لسعد الله ونوس . هذا فضلاً عن الرواية الوثائقية التى تقدم تحليلاً وتوثيقاً لحدث معين ؛ وقد سبقت الإشارة إلى ثلاثة أعمال من هذا النوع : « **عودة الطائر إلى البحر** » لحليم بركات ؛ وهى ترصد وقائع حرب حزيران ١٩٦٧ ، وسلوك الناس فى أثناء الحرب ؛ ثم رواية « **نجمة أغسطس** » لصنع الله إبراهيم ؛ وتقدم ملحمة الحركة الآلية فى تحويلها لمجرى نهر النيل وإقامة السدّ العالى ؛ وأخيراً « **الجبل الصغير** » لإلياس خورى ؛ وتقدم توثيقا متعدد المستويات للحرب اللبنانية ، تخترقه تصورات وأحلام شخصية . وغنىّ عن الشرح ما عرفه النقد من تلاقٍ بين فروع العلوم الإنسانية ، وما امتصه الشعر من أشكال الأدب الشعبى والنصوص الصوفية والرموز الأسطورية . وهذا كله ما يحيل النص الحديث إلى خطاب معرفى حقيقى .

ولقد دخلت فى نسيج النص الحديث ، ولاسيما الشعرى ، أشكال إشارية مختلفة ، واحتلت موقعاً علائقياً دالاً ، كالإشارات الرياضية وغيرها . وهى وإن احتفظت بما ترمز إليه فى حقولها الخاصة ، فإن دلالتها غير المباشرة تبقى أكثر أهمية ؛ ذلك أنها تجىء توكيدا للصفة الكتابية للنص ، واعتباره حيزا للاختراقات والتلاقيات ، كما أن حضورها فى النص يتداخل مع الإشارات اللغوية الصوتية ، ويجعل الكتابة تمتلك قيماً غير قابلة للانتقال إلى الشفوى . فإذا أضفنا إلى دخول هذه العلامات التوزيع الشكلى الذى لا يخضع للنظام الصوتى أو الإيقاع الصوتى ، بدا لنا كيف تكتسب الكتابة بعداً هندسياً مكانياً . نذكر من بين الأمثلة قصيدة للشاعر العراقى فاضل العزاوى ،

الذى جعل صورته الشخصية جزءا من النص ؛ ونذكر كذلك قصيدة محمد بنيس **« هكذا حدثني الشرق »** المكتوبة بالخط المغربي وفق صورة هندسية تتصل دلالته بالحركة الدائرية الالتفافية التى توازى بين بؤرة داخلية وانفتاح نحو الخارج .

ومما يذكر فى هذا المجال استخدام أدونيس المتكرر للحروف . ولا تشكل هذه الحروف فى بعض الأحيان كلمات ، بل يبدو حضورها فى القصيدة مقتصراً على قوتها السحرية ، وكأنها إشارة إلى دلالة غائبة أو روح غائب هو ما أراد الشاعر القبض عليه ؛ أو أنها تفتح باب الاحتمالات والأسماء ؛ أو أنها البداية تحت راية سحر ما . نستدل من هذا على أن النصّ الحديث يطمح إلى استيعاب أشكال التّمتمة والاستعمال الغرائبى للغة . وتبدو الصرخة فى بعض النصوص غير قابلة للترجمة إلى أى تعبير واضح ، كما نجد فى قصة **« لغة الآى آى »** ، ليوسف إدريس ؛ فالكاتب نفسه جعل الصرخة عنواناً للقصة ، وأوضح فى سياقها ما يفيد أنّها التعبير عن ألم لم تُخلق أعصاب الانسان لاحتماله ، فكان لابد من ابتداع تعبير لم تعرفه اللغة من قبل . وهكذا جاءت لغة « الآى آى » لغة الخارق والغريب .

٨ - نجد فى هذا جنوحاً للبحث عن لغة خصوصية . ويرتبط هذا بالميل إلى التجاوز والكشف فى فكر الحداثة ، كما يأتى كردّ فعل على اللغات المعممة أو التعابير المعممة ، بفعل الإعلام الواسع ، وتراجع الطوابع المحلية والشخصية فى وجه هذا التعميم ؛ كما يمكن أن نجد فيه رداً على العام الذى يخترق الخاص فى عقر داره . غير أنه ، قبل كل شيء ، كسر للشكل المتناسق ، وإسقاط للنمط المعمّم ، وخروج على التصميم المسبق . ومن هنا كان توكيداً لإبداعية الإنسان وحريته .

يأتى هذا البحث نتيجة طبيعية للتحوّل الفكرى من المطلق إلى التاريخى ؛ لأنه يعنى القول بتاريخية الأشكال وتاريخية المضامين ، وتوكيد مبدأ التطور ، وأن المعايير ليست متعالية على الموجودات التى نقيسها بها . وهذا ما جعل موقف البحث سمة أساسية من سمات الحداثة .

وقد كان من نتيجة البحث عن الخصوصية وتجاوز الأشكال والنماذج والحدود ، تداخل ظاهر فى الأنواع الأدبية . ولا ينفصل هذا التداخل عن دخول العلوم الإنسانية فى نسيج النص الأدبى .

٩ - نتبين من مجمل ما تقدم أنّ الحداثة تحوّل معرفى سمته الأولى الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحوّل أو الجدل ؛ أى من التكرار إلى التوليد والتجاوز . وهذا ما يجعل الحداثة حالة عقلية قبل كل شيء ، أى وضعية فكرية ومساراً . فالحداثة ليست إنجازاً محدداً يمكن تقليده أو استيراده أو حتى تصديره . إنها نقيض كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال . وهى كذلك ، لأنها نقدية تحديداً ، ومن ثمّ تقوم على المراجعة الدائمة ، وإعادة النظر الدائمة . ولابد أن يمتد هذا إلى ما تمّ نقله من الغرب أو غيره . ومن هنا كان الربط فى هذه التظاهرة الثقافية - بين الحداثة بما هى حالة عقلية أو فكرية دينامية تؤدى إلى التجاوز المستمر للنفس ، الذى توقفنا عنده فى بداية هذه المداخلة ، والإبداع من حيث هو فعل متجدد .

هذا يعنى سقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج فالمحاكاة وليدة عصور كانت الثقافة فيها خاضعة للطبيعة أو لصيقة بها ، فى حين يتجه الفكر فى الحداثة إلى أن يجعل الطبيعة إنجازاً إنسانياً ، أو يعيد إبداع الطبيعة بمعنى ما . ويرتبط مبدأ المحاكاة بأزمنة كان فيها التشابه فى السلوك والمواقف هو الأخلاقية الأساسية . فى مثل هذه العصور كانت حالات الجنون والهرطقة والشذوذ والبدعة هى الجرائم النموذجية ؛ لأنها المداخل الكبرى للتمرد على سلطة التشابه والتكرار أو المحاكاة . كانت غاية التربية إنتاج شبيه للأب أو للأم ، أو شبيه للإمام والمُقلد أو المعلم . واليوم لا يكتفى المبدع الحديث بتجاوز ما سبقه من معارف أو أشكال ، بل نراه مندفعاً بهاجس تجاوُز أعماله نفسها . ونلاحظ كيف يتحرك بعض المبدعين بعيداً عمّا سبق من أعمالهم ونرى كيف ينهض فى النقد معيار جديد صارم يقسو على النتاج إذا كان صاحبه يكرر نفسه أو يكرر أشكاله .

١٠ - يجد المتتبع للنتاج الحديث أنّ صورة أو أسطورة **« الموت - الولادة »** هى المهيمنة على مرحلة تمتد منذ الخمسينيات حتى اليوم . ولا ريب أن هذه الأسطورة فى مختلف أشكالها وصياغاتها تجسد الهمّ الحضارى أو القومى العام ؛ وهو ما كثر الكلام عنه ، ولن أدخل فيه الآن لكنها فى الآن عينه ، ودون انفصال عن الهمّ الحضارى - القومى ، تشكل أسطورة الحداثة المتمثلة فى حركة تنتهى من سقوط الأشكال وولادة الأشكال ؛ حركة جدلية توليدية دائمة ، هى - على وجه الدقة - الحالة العقلية أو الوضعية المعرفية للحداثة العربية بالتحديد . وهى كذلك أكثر من مجرّد مسألة الفداء وأسطورة تموز ، وإن كانت متضمنة للدلالتين معاً ، بل أكثر من مجرد أسطرة للتاريخى والمعيش .

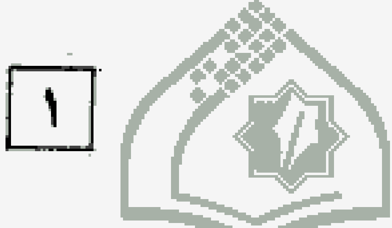
ونستطيع أن نرسم لمعظم الأعمال الحديثة تخطيطات بيانية تكشف فى كل عمل عن حركة سقوط ونهوض ، أو موت فولادة ، بدءاً من ثلاثية نجيب محفوظ حتى **«الرجع البعيد»** لفؤاد التكرلى فى الرواية ؛ ومن يوسف إدريس إلى إميل حبيبى فى **« سداسية الأيام الستة »** فى القصة . أما فى الشعر فقد هيمنت هذه الحركة على مجمل النتاج ، لا سيما فى الحقبة التى عرفت أشد مراحل الصراع بين القديم والجديد . وقد تمثلت حركة الموت والولادة هذه فى أسطورة تموز حيناً ، وفى الفداء المسيحى والقيامة حيناً آخر ، لكنها انتهت بعد ذلك إلى ابتداع أساطير تنهض من

اليومى : كأسطورة زهران (« **شنق زهران** » لصلاح عبد الصبور) ، وأسطورة مهيار (« **أغانى مهيار الدمشقى** » لأدونيس) وأسطورة إبراهيم (« **البئر المهجور** » ليوسف الخال) ، وأسطورة عبد الله (« **عبد الله فى بلد السلام** » لسعدى يوسف) ، وأسطورة سرحان (« **سرحان يشرب القهوة فى الكافيتيريا** » لمحمود درويش) ، ثم « **أحمد الزعتر** » للشاعر نفسه ، وهكذا . وقد جاءت هذه الأساطير الجديدة نهوضاً من اليومى ، وأسطرة للمعيش ، وفوق ذلك كله صورة جدلية تتطابق فيها ، بل تتماهى حركية الحداثة ومضمونها ، أى نزعتها التاريخية الإنسانية مع الهم القومى الحضارى .



الحداثة ، السّلطة ، النص

كمال أبو ديب



1

ملاحظات منهجية

١

ليس لدى من شك فى أننا جميعا قرأنا الكتب نفسها ، والمقالات نفسها ، والمؤلفين أنفسهم ؛ وليس لدى من شك أيضا فى أننا جميعا نعرف العبارات الجديرة بالاقتباس ، تلك التى يترك اقتباسها رنة خاصة فى الأذن ، وتحفل بدلالتها على المعرفة المتفقهة . هكذا فإننا جميعا قادرون على سرد أقوال فلان عن فلان فى الحداثة : تاريخها وتشعباتها وأنماطها وخصائصها . لكن ذلك كله ، إذا تم ، سيحيل معرفتنا بالحداثة إلى معرفة نصية ، من النمط الذى كشف «ميشيل فوكو» عن خطورته فى الفكر الإنسانى بعامة ، وإدوارد سعيد عن خطورته فى الفكر الغربى ومعاينته للشرق بخاصة . وهكذا تستحيل معرفتنا بالحداثة فى العالم العربى إلى معرفة غربية ، نصية ، واقتباسية .

من أجل ذلك كله ودرءاً له ، سأبدأ من المحسوس ؛ من الحداثة العربية ؛ من رفض مقولة مطروحة تجعل الحداثة ظاهرة عالمية ،والحداثة العربية فرعا لها ونسخة منها . وأنا لا أفعل ذلك بحثا عن خصوصية فارغة ، أى بدافع إيديولوجى ، بل بحثا عن معرفة حسية ؛ معرفة مباشرة بالشىء ذاته ، لا بما يقال عنه ، أو بوصفه نقيضا لشىء آخر ، أو مطابقا له ؛ أى أننى أتحرك بدافع منهجى ، على الرغم من كون الفصل بين الإيديولوجى والمنهجى على درجة كبيرة من الصعوبة فى أى نمط من البحث .

أرفض ، بدءا ، إذن مقولة «الحداثة العربية نسخة أو تفرع عن الحداثة الغربية» ، وأطأ الأرض الصعبة ، أتقرى ملامح وجه مشوه ، هو الحداثة العربية عينها . وتلمس هذا ليس كليا شاملا بل مقيدا بمنظور محدد ؛ فهو بحث عن الحداثة فى علاقتها بالسلطة . وهو ، بدرجة أكبر من التقييد ، بحث عن الحداثة فى علاقتها بالسلطة كما تتجلى فى النص المنتج نفسه ، لا فى المنطلقات الإيديولوجية للد ع ، أو الكتابات الكثيرة عن النص ، على أهمية هذين البعدين للعلاقة بين الحداثة والسلطة . وإن لتحديدى للمنظور لعلاقة بأننا جميعا هنا ، وأننا جميعا كتبنا أبحاثا للندوة ، وأننا جميعا أكفاء قادرون قارئون كُتّاب . وإن لعلى ثقة بأن الأوراق الأخرى ستغطى الكثير من جوانب الحداثة ، بل قد يغطى بعضها ما اخترت أن أغطيه ، وبصورة أفضل ؛ ولذلك اخترت أن أقيِّد عمل وأحدد منظوره ، أملاً فى تجنب التشابك والتكرار ، وفى إضاءة زاوية صغيرة بين هذه الزوايا الكثيرة التى ستضاء .

٢

الحداثة ، فى أبسط صورة لها ، هى وعى الذات فى الزمن . لكن هذا الوعى للذات فى الزمن يتخذ شكلا ضديا ؛ فهو لا يعى الحاضر فى عزلة ، بل فى علاقته بالماضى . الحداثة ، إذن ، هى جوهريا وعى ضدّىّ للزمن ، ووعى ضدّىّ للذات فى الزمن .

لكن هذا لا يكفى ، بل يجب أن يقيد بأن الحداثة هى وعى الزمن لا بوصفه شيئا رياضيا ، بل بوصفه حاملا للتغير . الحداثة إذن هى وعى الزمن بوصفه حركة تغير .

والحداثة تعنى التغير بوصفه حركة تقدم إلى أمام ؛ وذلك سر مأساتها ؛ فكل تقدم هو انفصام عن ماض . ومن هنا كان وعى الحداثة لنفسها بوصفها انفصاما . والانفصام دائما فعل توتر وقلق ومغامرة .

من هذا الوعى الضدى للزمن ، يأتى كون الحداثة ، بدءا ، رفضا واعيا للسلطة ؛ فإذ تعى الحداثة نفسها فى إطار الزمن ، فإنها تصبح علاقة لا بالماضى فقط ، بل بالآخر ؛ الآخر بما هو عالم قائم ، متشكل ، جاهز الأجوبة ، مكتمل اللغة ، فى سلام مع نفسه ومع العالم . والحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس ، ومع العالم ، وطرح للأسئلة القلقة التى لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية ، بقدر ما يفتنها قلق التساؤ ل وحمى البحث . الحداثة هى جرثومة الاكتناه الدائب القلق المتوتر ؛ إنها حمى الانفتاح .

والسلطة نقيض ذلك كله . السلطة هى الاكتفاء بالقائم ؛ هى الرسوخ والترسيخ فى إطار النظام ؛ هى قولبة الآتى على شكل الكائن . إنها حمى الانغلاق . هكذا يمكن بلورة الحداثة عن طريق فضاءين هما المغلق/المفتوح . وسأحاول فيما بعد أن أناقش العلاقة بين هذين الفضاءين بدرجة معقولة من التفصيل .

٣

هل يعنى هذا الكلام ، ضمنيا ، أن الحداثة هى رفض لما هو قائم الآن وبحث عن بديل له ؟ أى أن كل بحث عن بديل يصبح تعبيرا عن روح الحداثة ؟

لعل هذا التساؤ ل أن يكون المفتاح الفعلى لكل ما نقوله عن الحداثة ، ولا ينبغى للمرء أن يجيب عنه متسرعا بـ «نعم» أو «لا» ، دون إدراك لما تنطوى عليه كل من هاتين الإجابتين من مضاعفات فكرية ، وعقائدية (إيديولوجية) ، وبحثية . الإجابة الأولى تربط الحداثة بشكل مطلق بالزمان والمكان الآنيين ، والإجابة الثانية تفصم الحداثة عن الزمان والمكان الآنيين ، وتقتضى البحث عن تمييز نوعى خصائصى للحداثة . الإجابة الأولى موقف عقائدى من الزمن والتغير ؛ فكل حاضر ، بهذا المنظور ، قديم ضمنيا (أى أن حضوره يتضمن تحوله إلى مشروع للقديم) ، وكل تغيير هو اتجاه إلى ما هو جديد . والإجابة الثانية تعنى أن الحديث ليس زمنيا بل فوق زمنى ومتجاوز للزمن ؛ وبكلام آخر ، قد يكون أبو تمام والنفرى حديثين ولا يكون محمد مهدى الجواهرى حديثا ؛ وقد يكون بين أبى تمام والنفرى وأدونيس من المشترك أكثر مما هو بين أدونيس وشاعر من شعراء الدعوة الإسلامية الحاضرة ، يدعو هو أيضا إلى نسف الحاضر وقلبه .

هذه إشكالية تكمن فى الجوهر من تصور الحداثة ، بل من الحداثة نفسها ، من وعيها لذاتها ، ووعيها للعالم . وليس عندى ، الآن ، من حل لهذه الإشكالية ، لذلك أطرحها للبحث فحسب . بيد أن دراستى تهدف أصلا إلى تأسيس منظور لمناقشة هذه الإشكالية ، بالتركيز على ما أسميه الحداثة فى علاقتها بالسلطة . فإذا استطاع البحث أن يكشف عن مكونات محددة للحداثة ، أى عن الثابت فى سلسلة من الأشكال المتغيرة ، استطاع أن يسهم فى حل إشكالية الحداثة/الزمنية . وإذا قيد البحث الحداثة بأنها رفض الحاضر فقط ، أصبح كل تحديد لها مقيدا بارتباطها بالزمنية - الآنية .

٤

هل الحداثة ، تحديدا ، صورة العالم كما طوّرها الغرب ؟ هذا سؤال آخر فى الجوهر من تصور الحداثة ، بل من الحداثة نفسها . وبهذا السؤال يزداد تحديد الإطار التصوّرى - المنهجى الذى لابد لنا من تطويره من أجل فهم الحداثة ، أولا ، وموضعتها فى سياق التاريخ والثقافة - أى على نقطة تقاطع البعدين التوالدى (Diachronic) والتزامنى (Synchronic) فى الحياة العربية ، ثانيا . وسأظهر فيما بعد أن هذه النقطة تكمن وراء التوتر الحادّ فى الحداثة العربية بين نفيها للنموذج المسبق ومواجهتها لنموذج آخر متشكل ومكتمل من قبل .

٥

لا يكتمل الإطار التصورى - المنهجى لدراسة الحداثة العربية دون الإشارة إلى تميز متجذّر فى الثقافة ضد الخروج على صورة العالم المتشكل فى إطارين : إطار القديم ، وإطار الإجماع . ونحن ما نزال بحاجة إلى قدر أكبر بكثير مما قدم حتى الآن من الدراسات لهذه النقطة الجوهرية ، على الرغم من الجهد الرائع الذى بذله أدونيس فى «الثابت والمتحول» لاكتناه التجليات المتعددة لتصور العلاقة بين هذين الإطارين والإبداع ، وبرغم ما حاولت شخصيا القيام به فى دراسة لثنائية الداخل/الخارج فى تجلياتها اللغوية والفكرية على صعيد البنى المكونة للثقافة . وقد يجدى أو لا يجدى فى النهاية أن نستطيع تحديد طبيعة التصور العربى للعلاقة بين القديم - الإجماعى والمحدث - الفردى فى فهم تجربة الحداثة المعاصرة فى الحياة العربية . لكن مثل هذا

التحديد يظل ضروريا قبل أن نستطيع تبين كونه مجديا أو غير مجد . لقد أظهرت فى دراسة حديثة ، مثلا ، أن التحيز الأساسى فى النقد العربى فى القرون الثالث والرابع والخامس كان تحيزا للمحدث لا للقديم ؛ تحيزا للفصل بين الزمنية والقيمة ؛ أى لفصل القيمة الجمالية أو الفنية (أو الشعرية بشكل عام) عن زمن القول الشعرى أو الكلام بشكل عام . لكن قيمة إدراك مثل هذه الحقيقة فى وعينا المعاصر للحداثة وموقف الثقافة منها تظل موضعا للتساؤ ل . ما أحاول أن أقوله هو أننا فى دراسة الحديث حتى الآن ربما كنا نسند قدرا من الأهمية يتجاوز المعقول منهجيا للبعد التاريخى للصراع بين القديم والمحدث فى الثقافة العربية . إن الوعى التاريخى ضرورى جدا ، لكن طغيانه على الدراسة والتقويم قد يكون مصدرا لتشوهات منظورية حقيقية . وفى الوقت الذى لا نستطيع فيه نفى التاريخ ووعى القديم عن موقفنا من الحديث ، ينبغى أن ندرك خطورة تصور المحدث فى كل أبعاده وعلى جميع مستوياته بوصفه مصهورا كلية فى بوتقة التاريخ .

٦

أما العامل الرابع الذى يشكل ركنا من أركان الإطار التصورى - المنهجى لدراسة الحداثة فهو التمييز بين الحداثة الأدبية والحداثة على صُعُد أخرى : ثقافية وحضارية . لقد توحدت تقريبا تجربة التغير فى العالم العربى خلال الـ ١٥٠ سنة الماضية بمفهوم التحديث ، والتطوير ؛ ودرست مفاهيم كالتنمية الاقتصادية ، والتغير فى أنماط المعيشة ، والهجرة من الريف إلى المدينة وتطوير المناهج التربوية ، والتصنيع ، وغيرها من عمليات التغيير الاجتماعى ، بوصفها خطوات فى تجربة واحدة متكاملة أسميت التحديث ، ترجمة للمصطلح الغربى (Mod-ernisation) ولا يمكن - منهجيا - دراسة تجربة الحداثة الأدبية فى معزل عن عملية التحديث على هذه المستويات ؛ بيد أن هذا لا يعنى أن نكتفى بإشارات عابرة ، كما تفعل الدراسات البيئية التقليدية ، إلى عملية التحديث بوصفها عملية تعكسها تجربة الحداثة . ولابد لنا من تطوير المنهج النقدى الدقيق ، الذى يستكمل كل حلقة من حلقات الدراسة المتعمقة ، قبل أن نجازف بإطلاق أحكام على العلاقة بين التحديث والحداثة . وفى تصورى أننا حتى الآن ، برغم كثرة الكلام فى الدراسات العربية عن الماركسية ، والمنهج الاجتماعى فى دراسة الأدب ، والجذور الطبقية لكذا أو كذا من الظواهر الأدبية ، ما نزال نفتقر إلى مثل هذا المنهج ، وما تزال معظم الأحكام ذات مصادر إيديولوجية صرف ، بعيدة عن المنهج العلمى السليم . ولست أدعى الآن أن لدى البديل لمثل هذا الكلام ؛ فالحقيقة أنه ليس لدى البديل لذلك ، وإن كان عملى خلال السنوات العشر الماضية يتجه بانتظام ، حلقة حلقة ، إلى محاولة تطوير مثل هذا المنهج ، واستكمال أدواته .

٧

ضمن الأركان التصورية - المنهجية التى وصفتها فيما سبق ، يأتى التمييز الضرورى التالى الذى سأقترحه ، وأعمل من خلاله ، بين الحداثة العربية وحركة غربية واسعة الانتشار ، ترجمت إلى العربية بـ «الحداثة» ؛ أعنى بذلك الحركة التى حدد تاريخها ، باختلاف بين النقاد ، بالفترة الزمنية الممتدة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ فى الغرب ، وأطلق عليها (فى مرحلة متأخرة من تبلورها) مصطلح الـ "modernism". ومن الضرورى فى هذا السياق أن نحتفظ بالتمييز الجوهرى بين الكلمتين الإنجليزيتين "modernity" و "Modernism"، (ويلاحظ أننى كتبت الأولى بحرف صغير والثانية بحرف كبير) . ولقد اقترحت فى عمل سابق (ترجمتى للاستشراق) ترجمة المصطلح "Modernism" بـ «الحداثية» . وسواء أكانت هذه الصيغة العربية مقبولة أو غير مقبولة ، تشنف الأذن العربية (هذه الذات الميتافيزيقية الخالصة) أو لا تشنفها ، فإننى لا أجد مناصا من استخدامها إلى أن يتبين لى بديل أفضل (ولقد حاولت حديثا استخدام صيغ كالاستحداثية ، والتحديثية ، والمحدثية ، ولكننى لم أجد قرارا على صيغة بديلة بعد) .

ولأن الـ "Modernism" حركة مميزة ، بل مذهب أو مدرسة ، كما تشعر الـ "ism -" فيها ، وكما اصطلح الدارسون على اعتبارها ، فإن ترجمتها بصيغة النسبة العربية شىء معقول جدا . والمهم فى كل حال هو التمييز القائم على اعتبار المودرنيزم اسما علما لا صفة لزمن معين . ويمكننى بهذا التحديد أن أستخدم الكلمة معربة كما أستخدم الرومانسية والسوريالية ، أى بالقول «المودرنيزم» . أما "modernity" فإننى سأستخدمها استخداما عاما بوصفها إشارة إلى سمات حضارية معينة . ويبدو لى أن الحداثة هى المصطلح الأقرب إلى تحديد مفهومها . وبهذه الصورة يصبح المصطلح العربى «الحداثة» علامة لغوية ذات مدلولات متشابكة ، تعكس تشابك اللفظة الإنجليزية ودلالتها المزدوجة على الأقل على سمة حضارية وعلى سمة أدبية محدودة . ويمكننا بهذه الطريقة التحدث عن حداثة الأدب العربى الحديث ، كما نتحدث عن "The modernity Of modern English litera-ture" وبذلك أصبح غير مقيّد ، حين أستخدم مصطلح («الحداثة» فى الشعر العربى الحديث) بالمداليل الجاهزة المرتبطة بمدرسة الحداثية (المودرنيزم) الغربية . وأتخلص بهذه الصورة من سيطرة النموذج الجاهز للعمل النقدى ، ومن مشكلة المقارنة التى تهدف إما إلى إثبات الطبيعة الاشتقاقية للأدب العربى الحديث ، أو إلى إثبات عكس ذلك ، أى مغايرته للحداثية الغربية .

٨

تبدأ الحداثة العربية من اكتناه الذات وتنتهى برفض العالم ؛ ذلك أنها تكتشف - بعد السبر الأول - أن ما يحجب الذات ويقمطها ويشلها هو تكدس العالم فوقها ، وإناخته عليها بصلب

وأرداف وكلكل . هكذا يتحول التوق الصغير للبوح بما فى القلب إلى انفجار عارم فى وجه العالم . وتصبح الذات معلقة بين انسحاقها القائم ونزوعها المبرح إلى الحرية ، إلى عالم فسيح كالسماء ، طليق بلا حدود . لكن ما يبدو الآن بسيطا فى تعبيرى عنه يتخذ أشكالا ، ويبدو فى تجليات ، ويتقمص تحولات ، أغنى كثيرا ، وأبعد تعقيدا ، أضعاف ما رسمته فى عباراتى الباهتة . بيد أن ذلك يظل جوهر نبض الحداثة ، مهما اتخذ من أقنعة ؛ من جبران إلى آخر قصيدة قرأتها قبل أيام ، ومن أوراق أدونيس فى الريح إلى إسماعيل ، قصيدته المنشورة الأخيرة .

على هذا المحور تبلور الحداثة رؤياها للزمن ؛ إذ يبدو الزمن فى حركته تناميا مستمرا للتكدس الخانق ، ونموا أخطبوطيا للسلطة متعددة الأشكال ، وانحسارا متزايدا لإنسانية الإنسان . يصبح الزمن حلقة متصلة من القمع ، تبدأ بالتاريخ الذى يتراكم كصفائح القبر ، وتنتهى بالحاضر الذى يجثم على الروح عصرا من الجليد وأرضا يبابا ، ليس فيه «شىء يخلق منه الآتى/ هو محض فراغ ومتاهات» .

هكذا تكون رؤيا الحداثة للزمن مغايرة ، من جهة ، لرؤيا المجتمع البدائى ، الذى يعاين الزمن على الدوام بوصفه حركة تنأى مسرعة عن ماض ذهبى ، عن عصر نقى كامل ، موحدة بذلك بين مسار التغير ومسار الانحلال والفساد ، ومغايرة ، من جهة أخرى ، لرؤيا الحداثة للزمن فى المجتمع الصناعى الغربى ، بوصفه حركة نمو مطردة من الأقل كمالا إلى الأكثر كمالا ؛ حركة يقترن فيها مسار التغير بمسار التقدم (progress) الذى جعلته الحضارة الأوروبية عصبها التصورى ، ومحرك اندفاعها نحو المستقبل .

تنفرد الحداثة إذن فى توحيدها للماضى بالحاضر ، وفى اعتبارهما حلقتين على مسار واحد ، هو مسار قمع الإنسان وتدمير طاقاته الروحية والفكرية الكامنة .

ولا يبقى للحداثة ، بهذا المعنى ، إلا المستقبل ؛ لكنه مستقبل حلمى ، جنينى ، لا ملامح له ؛ مستقبل تصنعه اللهفة فقط ، ولا ضمان على الإطلاق لمجيئه . وتصطدم الحداثة على الدوام ، إذ يتكشف المستقبل عن أن ما اكتمل منه ليس إلا استمراراً لمسار الماضى - الحاضر . وهكذا يتحول كل حاضر إلى كابوس ؛ ويبدأ حتى المستقبل بفقدان قدرته على الإغواء ؛ على المواهمة ؛ كما تفقد الذات قدرتها على الانسحار بالغواية .

وهكذا نمر من « البعث والرماد » عند أدونيس إلى « جسر » خليل حاوى ، « وأنشودة المطر » عند السياب إلى « بيروت » محمود درويش ، إلى قصيدة البياتى الأخيرة ، لنصل إلى المستقبل العربى الذى يبدو الآن رهينة الانحطاط المطبق ، عاجزاً حتى عن الإيماء بوعد ، كما هو - مثلاً - فى جحيم الكوميديا عند حاوى ، أو فى « عرس » محمود درويش الفلسطينى .

هل يبدو ما أقوله سوداويا ، مليئا بالموت ؟ أفلا يبدو المستقبل العربى لكم الآن كذلك ؟ وكيف موت بيروت ، إذن ؟ وكيف موت طرابلس ؟ بل كيف موت خليل حاوى ؟ وأين هى ولادة العنقاء من رماد طائرها القديم ، أو الرؤيا المتحققة التى هلل لها حاوى فى رحلة السندباد الثامنة ؟

لقد انكسر حلم الحداثة فى الكتابة العربية ولم يبق منه سوى إيماض خفى فى وقت أدونيس الكامن بين الرماد والورد ، أو فى مدائح محمود درويش للظل العالى ، أو فى مثلهما من النصوص العنيدة . ولهذا الإيماض سأنذر هذا البحث منذ هذه اللحظة .

٩

الحداثة انقطاع معرفى : ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن فى المصادر المعرفية للتراث ؛ فى كتب ابن خلدون الأربعة ، أو فى اللغة المؤسساتية ، والفكر الدينى ، وكون الله مركز الوجود ، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفنى ، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجى . الحداثة انقطاع ؛ لأن مصادرها المعرفية هى اللغة البكر ، والفكر العلمانى ، وكون الإنسان مركز الوجود ؛ وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفنى ؛ وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية - إذا كان ثمة معرفة يقينية ؛ وكون الفن خلقاً لواقع جديد . الحداثة تمتاح من الكشوف المعرفية الجديدة فى عالم انقطع معرفياً عن العالم الكلاسيكى فى القرن التاسع عشر ، وبدأ رحلته التى تبدو دون نهايات ، وترفض أن تنتصب على مسارها حواجز أو سدود . الحداثة ، بهذا المعنى ، رحلة اختراق وانتهاك لا تنى ، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ . الحداثة هى ، جوهرياً ، روح البحث والاكتناه فى عالم بدأ فجأة جديداً بكل ما فيه ، وهو بحاجة أبدية إلى الاكتناه والكشف . والحداثة ، ضمنياً ، هى رفض للإنجاز أو للقرار ، أو للوصول ، تماماً كما كان الحلم الرومانسى القديم . لكن من أجل أن تكسب الحداثة نفسها قدرة على الحركة ، لا بد لها أن تؤمن بإمكانية الوصول . هكذا تكتسب الحداثة توترها الداخلى الدائم . إنها اشتراط لإمكانية الوصول من أجل أن تكون لحركتها غاية ، لكنها رفض للوصول ، من أجل أن تكون حركتها متناغمة مع نفسها ، مخلصة لذاتها . ذلك أن الوصول هو التشكل ؛ هو الصيغة الجاهزة ؛ هو التحول إلى القواعد ؛ هو توليد إمكانية السلطة . والحداثة ، فى جوهرها ، هى التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة .

١٠

كل ما قدمته حتى الآن لا يعدو أن يكون الإطار التصورى الذى سيُتناول فيه البحث الذى أنوى أن أقدمه . لكن يبدو أننى أمارس شرط الحداثة الأول : رفض الوصول ، والبحث الدائب ، ناقلاً هذه الممارسة من مستوى النص الإبداعى -

الشعرى إلى مستوى النص الإبداعى – النقدى .

سأبدأ ، إذن ، دون وعد بالوصول ، مع أننى لابد من أن أؤمن بإمكانية الوصول .

١١

قلت فى فقرة سابقة إن الحداثة العربية « انقطاع معرفى » ؛ وهذه نقطة جديرة بالمتابعة . الحداثة ليست انقطاعاً نسبياً فقط ، بل هى أعنف شرخ يضرب الثقافة العربية فى تاريخها الطويل . ليس فى هذه الثقافة فى أى مرحلة من مراحلها ما يعادل هذا الانشراخ المعرفى ، والروحى ، والشعورى ، الذى يكاد يكون انبتاتاً عن الجذر ، لا يبقى فيه من رابط سوى اللغة ، بأكثر دلالاتها أولية ، أى بكونها قاموساً مشتركاً للتواصل . كل « حداثة » سابقة تبدو حداثة هامشية جزئية بالقياس إلى الحداثة المعاصرة . إن أبا نواس وأبا تمام ليبدوان بالمقارنة مع أدونيس ، مثلاً ، فى علاقة كل منهم بتراثه ، شيئاً من طفرة عادية ضمن سطح راكد . ليس هناك من نص شعرى واحد فى التاريخ العربى يختلف عما سبقه إلى درجة تشبه اختلاف « هذا هو اسمى » أو « إسماعيل » عما سبقهما فى هذا التراث الشعرى نفسه . من هنا يمكن أن نقول إن أبا الهندى وأبا نواس وأبا تمام يمثلون حساً بالخلخلة فى بنية الثقافة العربية ؛ أما الحداثة المعاصرة فإنها تمثل انشراخاً عميقاً عمق الهاوية ، وانسلاخاً يكاد أن يكون كلياً ، ضمن بنية هذه الثقافة .

هكذا تتحدد الحداثة بموضعتها بين قطبين : قطب يقف إلى جانب هوة تفصل بينه وبينها ، وقطب يكمن فى مستقبل مبهم تسعى هى إليه . الحداثة ، إذن ، هى أرض الضياع ، تيه دون علامات ، تيه جسّده أدونيس فى خلق مهيار الذى « لا أسلاف له ، وفى خطواته جذوره » ، كل خطوة تصْنع جذراً ، منه يبدأ النمو ؛ الحداثة صراع بين الماهية والوجود ؛ فيه يصبح الوجود سابقاً على الماهية ، بمدلول معرفى كامل ، لا فنى بحت ؛ وفيه تصبح الخطوة صنعاً للكائن . والكائن ، هنا ، ليس استمراراً لسابق ، بل تأسيساً لنفسه وللعالم ولكل لاحق . وإذا كان هذا الوصف يبدو حاداً فى إطلاقيته ، فإن هذه الحدة علامة من علامات تصور الحداثة لنفسها ، ولبكورة مشروعها الكلى .

من هذا المنظور ، تصبح الحداثة لا احتجاجاً على السلطة ، أو رفضاً لها ، أو صراعاً معها وحسب ، بل انسلاخاً عنها ، وانتهاء إلى ما يقع خارجها ؛ إلى ما لا يندرج تحت مجال فاعليتها . وفى هذا المجال المنفصم ، هذا المدى القصى ، تصبح الحرية شرطاً وجودياً ، لا مطلباً ؛ تصبح مناخاً تتم فيه الحركة ، لا هدفاً يسعى إليه . هكذا تعيش الحداثة فى مناخ من الحرية المطلقة ؛ الحرية التى تخلقها هى ذاتها ، ولا تمنح لها منحاً . وهذه الحرية مولدة لذاتها ، (self-generating) ؛ ولأنها كذلك ، فليس ثمة من قيود تحدها ، أو قوانين مسبقة تضبطها .

لذلك نرى هذا التسارع الهائل فى التغير من « **أوراق فى الريح** » إلى « **إسماعيل** » ؛ من « **أباريق مهشمة** » إلى « **قمر شيراز** » ؛ من أوائل الستينيات إلى أوائل الثمانينيات . لا يكاد المرء يصدق أن كل هذا كان ممكناً أن يحدث خلال خمس وعشرين سنة فقط ؛ ولم يكن هذا ممكن الحدوث أصلاً لولا تحول الحرية إلى هذا المناخ المخلوق ، المولّد للذات ، الذى لا يعمل إلا ضمن الشروط التى تخلقها حيوية نموه الداخلى الصرف ، الذى أحاول أن أصفه . خلال حوالى عشرين عاماً يتغير الشعر العربى ، والكتابة العربية بأكملها ، كما لم تتغير خلال عشرين قرناً . وكل ذلك يعود إلى التحرر من السلطة ؛ من عبودية الخارج ؛ من عبودية المسبق ؛ من طغيان الماهية على الوجود ؛ أى إلى انقلاب تصورى جوهرى فى علاقة الإنسان بالعالم ، وعلاقة الفن بالإنسان وبالعالم ؛ وانقلاب جذرى فى الحساسية (sensibility) لا يقل حدة عن ذلك الانقلاب الذى وصفت فرجينيا وولف حدوثه فى أوروبا حين قالت فى ١٠ كانون الثانى عام ١٩١١ « تغيرت الحساسية البشرية » ، مهما بدا قولها قطعياً فى صيغته .

بيد أن هذا الانقلاب التصورى يتم فى إطار لا يوازيه فيه انقلاب تصورى معادل خارج الكتابة ، ضمن البنى الاجتماعية – السياسية – الاقتصادية . ولذلك فإنه يصل إلى طرف الهاوية سريعاً ، بل إنه ليخلق هاويته الجديدة ؛ هاوية تنشأ لا بينه وبين الماضى هذه المرة ، بل بينه وبين الحاضر . هكذا يقف معزولاً ؛ وليس أدل على عزلته من كون التراجع الذى نراه الآن على صعد سياسية واجتماعية واقتصادية يكشف عن الثبات النسبى الجذرى الذى ظلت عليه البنى الاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافية الكلية ، فى مقابل التسارع الهائل الذى حدث على صعيد الفاعلية الإبداعية . هذا الانفصام يكشف ، فجأة ، وحدة الحداثة وعزلتها ، ويجعلها ، إلى درجة كبيرة ، محدودة من حيث مدى فاعليتها ضمن بنية الوجود العربى الكلية .

١٢

هنا بالضبط تكمن أزمة الحداثة .

إنها ، من جهة ، انقطاع معرفى عن الماضى من أجل الحاضر ؛ وهى ، من جهة أخرى ، اندفاع متسارع ينأى عن الحاضر فى اتجاه المستقبل ؛ اندفاع لا يوازيه اندفاع حضارى مماثل . هى تحرير للنص ، للكتابة ، من أخطبوط السلطة فى كل مظاهر فاعليته ، ضمن بنية ثقافية – حضارية أعمق ما يميزها التنامى المتسارع لطغيان السلطة على كل جزئية من جزئياتها . هى – الحداثة – مناخ الحرية المطلق ، ضمن بنية حضارية تعيش فى مناخ السلطة المطلقة . هى لغة الشفافية المطلقة ، فى سياق ثقافى تتراكم فيه اللغة حتى الاختناق ، ويحتشد الإنشاء بسيطرة السلطة التاريخية والسلطة المعاصرة ، حتى لتصبح الكتابة سطحاً جامداً لا يشف عن شىء . هى الحنين إلى اكتشاف وحدة ونظام

فى العالم ضمن بنية ثقافية أكثر ما يسمها الانهيار والتفتت - انعدام النظام ، وتهاوى المركز . هكذا تتحرك الحداثة ، على صعيد معين ، فى مسار مضاد تماماً لحركة الوجود العربى . وليس ثمة ما يعادل تنامى الحداثة المتسارع داخل مناخ الحرية ، سوى تنامى السلطة المتسارع فى مناخ اللاحرية .

هكذا تنتهى الحداثة إلى نقطة اللاعلائقية ، لتصبح انقطاعاً عن الماضى من أجل الحاضر ، وانفصاماً عن الحاضر من أجل المستقبل .

بيد أن هذا المسار ، ليس كما قد يقترح البعض ، دلالة على هامشية الحداثة أو على تبعيتها الثقافية للغرب ؛ بل العكس هو الصحيح ؛ فهذا المسار هو بذاته بؤرة تفجر الدلالات . وما نحن بحاجة إليه هو المنهج النقدى المتعمق الصارم ، الذى يستطيع أن يُمَوْضِع هذا المسار ضمن بنية المجتمع العربى ، ويكتنه دلالاته ، كما استطاع « لوسيان جولدمان » أن يموضع تجربة الرواية الجديدة ، مثلاً ، ضمن بنية المجتمع الغربى ، ويكتنه دلالاتها . وذلك مشروع لبحث مستقل ليس بوسعى القيام به الآن ، مع أنه جزء من عمل طويل أحاول أن أنجزه . وسأكتفى هنا بإشارة سريعة إلى بعد واحد من أبعاد هذا التعارض الذى ذكرته .

١٢ - ١

لقد جسدت الحداثة فى حركتها انهيار المركز ؛ انهيار الإجماع ؛ والتفتت . ولقد كان هذا البعد فيها بعداً نبوئياً (من وجهة نظر ميتافيزيقية) ، وبعداً تجسيدياً (من وجهة نظر علم البنية) . ذلك أن الحداثة بلورت رؤيا العالم فى مجتمع وصل إلى درجة الانفجار تحت ضغوط ثقيلة : ضغوط الصدام الحضارى بين الغرب والعالم العربى ؛ والصراعات الطبقية ؛ والبحث عن الحرية ؛ والتدفق المادى الضخم ؛ وتحول المجتمع إلى مجتمع استهلاكى ؛ وتفكك البنى الطبقية التقليدية ؛ وبروز البورجوازية الكبيرة ذات القاعدة التجارية الاستهلاكية .

هكذا عبرت الحداثة عن مرحلة تجسيد الرؤيا الجماعية ، فى مجتمع يملؤه الطموح إلى مستقبل أفضل ؛ وعن امتلاك مركز شعورى وتصورى مشترك ، إلى مرحلة فقدان المركز وانهيار الإجماع . ولقد جسدت هى فى خصائصها الفعلية حركة الانهيار والتفتت هذه .

لكن الحداثة ، حتى فى سياق التفتت هذا ، ستبدو ذات يوم الإنجاز الرئيسى ، أو أحد الإنجازات القليلة المهمة ، لحركة التحرر القومى والاجتماعى والثقافى والاقتصادى التى اجتاحت العالم العربى بعد منتصف القرن الحالى . وإذا كنا نشهد الآن عصر انحسار هذه الحركة ؛ انحسار مد الاستقلال عن التبعية للغرب ، والفكر العلمانى والقومى ، فإن الحداثة الأدبية ما تزال تومض بالحياة ، بل ما تزال قادرة على نفخ الحياة فى جوانب من عالم يبدو كأنه يحتضر . ولذلك فإن الحداثة الآن مواجهة بأزمة البحث عن توجه جديد ؛ استشراف آفاق جديدة لنفسها وللعالم الذى تنبع منه ؛ بل إنها مواجهة بأزمة البحث عن مركز ، أو الإسهام فى خلق المركز ، أو بالبديل الوحيد الآخر ، إذا لم يتبلور ذلك ، وهو التشذّر الكلى ، والتحول إلى لعبة هامشية فردية صرف .

٢

الحداثة / السلطة

١٣

تبدو الحداثة مسكونة بالسلطة ؛ بل إنها لتبدو وعياً مشبوحاً بالسلطة ؛ بعنفها وتعسّفها وبربريتها ؛ تصبح السلطة بيت الحداثة الذى فيه تنمو ، وأفقها الذى تحته تتحرك وتنتفض . هكذا يفاجأ الباحث بأن عبارة البياتى ، مثلاً ، المكتوبة قبل عام ١٩٥٤ ، التى ترسم عالماً مسحوقاً بالسلطة :

« كنا نحدق فى الفراغ ، ولا ننام
إلا على أصوات عالمنا المقوض - والعبيد
يتسكعون ، ومن جديد
يستقبلون - هناك - طاغية جديد » .

تكاد تكون هى العبارة ذاتها التى تظهر فى قصيدة مكتوبة فى عام ١٩٨٢ .

كما يفاجأ الباحث أيضاً بأن عبارة أدونيس المكتوبة قبل عام ١٩٥٩ :

« تريدون أن أكون مثلكم ، تطبخوننى فى
قدر صلواتكم ، تمزجوننى بحساء العساكر
وفلفل الطاغية ، ثم تنصبوننى خيمة
للوالى وترفعون جمجمتى بيرقا »

تعود إلى الظهور فى « إسماعيل » ، آخر قصائده المنشورة (كانون الثانى ١٩٨٤) ، مبرزة وجوداً إنسانياً مشبوحاً تماماً بالسلطة ، بحيث إن صورة السلطة ، فى النص الشعرى ، تغور إلى المستوى السفلى للقصيدة ، مشكلة هوامشها التى تلعب دور تجسيد اللاوعى أو تحت الوعى المحشو بالرعب ؛ بصور السلطة المدمرة الممزقة المقطعة ، فى وحشيتها وسحقها للإنسان :

هامش (٩) طهماز باى - لم يزل يهذى بذبح شقيقه
وبقتل كل مخالف .
(١٠) . . . ولِظَلَّه
عَسَس ، وَيَنْكَجِريَّة . . .

فى هـذا الـلاوعى المسحـوق يصبـح لـظل الحـاكم عسس وينكجرية ، وتتجسد السلطة الماحقة لا فى اللحظة الحاضرة فقط ، بل فى امتدادها الغائر فى جذور تاريخ الأمة - الثقافة . وفى هذا اللاوعى تقترن إرادة السلطة بالمطلق ، بحيث يمتنع حتى التساؤ ل فى وجهها :

هامش (١٢) ذبح ؛ وجلادون يقتسمون جلد ذبيحهم

(١٣) أهدى قرقماس لزوجته سوارا
من عظم طفل .
(١٤) أجراء سلطان/أأنت مغفل
أم جاهل لتقول : لا ؟

وتتجلى فجيعة هذا الهامش فى أنه يمثل صوتا مؤنبا يعلق على صوت برىء فى جسد النص يقول :

. . ./ونخاف من جس الرغيف ، وما نقول لقاتل
نسج الدماء وسائداً ؟

صوت لا يقول لا ؛ لا يرفض ، أو يحتج ، أو «يشاغب» ، بل يعبر برعب عن انسحاقه ، ويتساءل تساؤ ل العاجز المشلول عما عساه أن يقول ، وما يقوله ليس إلا الصمت المشبوح .

١٣ - ١

وكما تبدو الحداثة مسكـونة بـالسلطة فى بعدهـا السياسى ، كذلك تبدو مسكونة بالسلطة فى بعدها الاجتماعى ، متجسدة فى السيطرة الطبقية والاستغلال الطبقى . ويزدحم شعـر السياب والبياتى وعبد الصبور وأدونيس وأحمد حجازى ، وشعراء آخرين لا يحصون ، بهذا الوعى المدمر للسيطرة الطبقية التى تفقد كل ملمح إنسانى ، وتصل إلى حد الطغيان الوحشى على الإنسان . هكذا يصرخ البياتى مثلا :

«وعلى المعابر فى الجليد
تنساب أطياف العبيد
. . . . .
نحن العراة
بالأمس سخرنا الطغاة
لبناء هذى السخريات»

أو :

«قرانا على السفح لما تزل
مروعة ، بانتظار الغمام
وأطفالنا فى مماشى الحقول
يسوقون أغنامهم للحمام
وفى شرقنا قرية ، لم تزل
يباع بها الناس مثل السوام»

ويكتب أدونيس يصف العامل والفلاح :

١ - «وعاملها فى يديه ، يشل يديه . .
ويسلب حتى جبينه
ويسلب حتى طحينه
ويمضى ، وخلف خطاه تئن وتندب أبوابها الحزينه

٢ - «يمسك بالمحراث فى صدره
غيم وفى كفيه أمطار
يذوى دعاء وصلاة له
يبدره الجائع والدار
يا طالما دفق شريانه
فى ظمأ الأرض
مشرّع الساعد مستكبرا
ينهشه الجوع ولا يغضى»

١٣ - ٢

هذان البعدان لتجسد السلطة وسحقها لـلإنسان همـا من المكونات الأساسية للوعى الحديث . منها تفيض الكتابة ، أدبا وغير أدب ، شعراً وقصة ومسرحاً ورواية . وهما بعدان داخليان لتجسد السلطة الوحشية ، يغذيهما ويزيد حدة وعى الإنسان بهما بعد ثالث لا يقل فى شراسته عنهما ، هو البعد الخارجى مصدراً ، الذى يتحول إلى بعد داخل فى اختراق تأثيره لنسيج الحياة كله ؛ للوجود الإنسانى اليومى ، وفى تلاحمه مع بعدى السلطة السياسية والطبقية . ومن الجلى أننى أعنى بذلك سيطرة الغرب فى أبعادها الاستعمـارية المباشرة (وإسرائيـل من بينهـا) ، أو الثقـافيـة والاقتصادية والاجتماعية التى لا تقل مباشرة فى عمق نفاذها إلى لحمة العالم . ولقـد كان أدب الحـداثة ومـا يزال ، فى جـذوره وتفرعات أغصانه ، تجسيداً لوعى ضدى يشتبك فى صراع لا ينى مع هذا البعد المدمر للسلطة وما أظننى هنـا بحاجـة إلى تقديم أمثلة ؛ فالأدب الحديث يغصّ بها ، على نحو يسعفنى على توفير شىء من الوقت والمكان فى هذا البحث المحدد زماناً ومكاناً .

١٣ - ٣

تستحق هـذه الأقانيم الثـلاثة درجـة من التركيـز لا يسمح المجال الحاضر بتوفيرها . كما تستحق أبحاثا عدة متقصية ؛ بيد أننى ، هنا ، لن أتابعها ، لا انتقاصا من أهميتها ، بل بحثا عن تجليات أخرى أكثر خفاء لعلاقة الحداثة بـالسلطة ، واختيارا للتركيز على جانب لا أظنه أضىء إضاءة كافية ، بدلا من جوانب اهتم بها عدد من الباحثين .

ولذلك فإننى سأغادر هذه المنطقة المليئة بالصـراع الممزق ، بالثورة والطموح والأمل والحلم والإحباطات والتفجع ، لأدخل

منطقة أقل إفصاحاً وأكثر صمتاً ، باحثاً فيهاعن تجلي علاقة الحداثة بالسلطة فى النص المنتج ، وفى أبعاد منه بحاجة إلى استنطاق .

لكنني سأحتفظ بهذه الأقانيم الثلاثة خلال عملي كله منبعاً ، لا إطاراً فقط ، لكل ما تقوم به الحداثة على مستوى النص ، وبنية أساسية مولدة لبنى أكثر خفاء وتعقيداً وتشابكا ؛ بل إننى سأشير ، موضحا من آن إلى آن ، إلى هذه الأقانيم - البنية - المنبع لأفسر ظاهرة ما ، أو أغنى نقطة لا تنمى بغير هذا الإفصاح .

١٤ .

لقد كان ارتباط الأدب بالسلطة فى تاريخ الكتابة العربية أحد أبرز العوامل التكوينية لها . ولهذا الارتباط أبعاد مختلفة ، ليس أهمها الارتباط الفيزيائى - المكانى للأدب بالسلطة السياسية (قصور الحكام : المدينة - المركز ، مراكز القيادة والإمارة والحكم) ، بل التأثير الداخلى لهذا الارتباط على صعيد رؤية الكاتب للعالم ، وحريته فى التعبير عنها ، ثم على صعيد بنية القصيدة نفسها . وإذا كانت الأمثلة المشهورة ، مثل حكاية ذى الرمة وبيته «ما بال عينك منها الماء ينسكب» ، تظهر التأثير الجزئى لعبودية الأدب للسلطة ، فإن التأثير الأكثر خطورة لم يكتنه بشكل جاد حتى الآن . لقد حاولت أن أظهر فى دراسة لقصيدة أبى تمام :

رقت حواشى الدهر فهى تمرمر
وغدا الثرى فى حليه يتكسر

كيف أن عبودية الأدب للسلطة تؤدى إلى تشويه رؤيا الشاعر الجوهرية للوجود ، وإحداث خلخلة مدمرة فى بنية القصيدة . لكننا ما نزال بحاجة إلى قدر أكبر من العمل ، من أجل إدراك المدى الكامل لهذا التشويه المدمر فى تاريخ الكتابة العربية .

لكن الوجه الأعمق خطورة لعلاقة الأدب بالسلطة ، بالنسبة لغرضى فى هذه الدراسة ، هو كون الأدب على الدوام تقريباً ، تعبيراً عن إيديولوجية الطبقة الحاكمة ومصالحها السياسية والاقتصادية . وقد أدى ذلك إلى بقاء الكتابة المعارضة هامشية تعيش خارج الثقافة السائدة ، لا تنفذ إليها من الداخل لتلعب حتى دوراً تحويرياً ، فى غياب أى إمكانية للعب دور تعديلى أو تغييرى . بكلمات أخرى ، ظلت الثقافة السائدة ثقافة الداخل ، وظل الخارجى خارجياً هامشياً ، مطموساً طمساً يكاد يكون كلياً .

بالقياس إلى هذا الوضع ، يبدو أدب الحداثة مختلفاً جذريا من حيث علاقته بالسلطة ، ومن حيث دوره فى تشكيل الثقافة السائدة ؛ ذلك أن هذا الأدب هو أدب اللاسلطة ؛ أدب رفض السلطة ؛ وهو فى دوره هذا يصبح أيضا الثقافة السائدة إلى حد بعيد . يتحول الخارجى إلى الشخصية التى تحتل المركز ضمن المجال الثقافى . وتنتقل الكتابة الخارجية من الهامش لتصبح الثقافة الأكثر مركزية وانتشاراً . فالكتّاب المقروءون اليوم فى العالم العربى ليسوا كتاب الثقافة التقليدية ، بل كتاب الحداثة . ولعل هذا المهرجان نفسه ، الذى ينسب إلى نفسه صفة تجسيد «الإبداع العربى» أن يكون شهادة على صدق هذا الوصف ، بمن يضمهم من كتاب وشعراء ونقاد .

لا يشوه صفاء الصورة التى أرسمها هنا ما يشيع أحيانا عن ارتباط المثقفين والمبدعين بأنماط عقائدية معينة ، بأحزاب أو اتجاهات ، تصل إلى السلطة ، وتمارس القمع على اتجاهات مناهضة . إن هذا النمط من العلاقة هو فى الغالب ارتباط عقائدى مغاير لنمط الارتباط بالسلطة الذى عرفه الأدب القديم .

٣

الحداثة / سلطة النموذج

١٥

كان يمكن أن أبدأ بوصف الحداثة بأنها « قلق النمذجة » ، وأن أنتهى بوصف الحداثة بأنها « قلق النمذجة » .

لكن إذا كانت الحداثة قلق النمذجة بالقياس إلى القديم المعطى المتشكل المقنن الكامل ، فإنها تعانى من درجة أعلى من التوتر والقلق ؛ إذ تقف بإزاء المواجه لها مستقبلاً ؛ بإزاء آخر خارج نفسها ؛ خارج جذورها التاريخية ، آخر غربى ؛ وفى هذا الموقع ، ليست الحداثة فقط قلق النمذجة ، بل إنها قلق مواجهة المتفوق ؛ أى أنها قلق الصراع مع نموذج أسمى تحاول أن تتمثله وتتجاوزه وتظل ، فى الوقت نفسه ، مالكة لشروط تميزها الجوهرى عنه ، بقدر ما هى قلق الصراع مع نموذج أدنى تحاول الانفصام عنه ، والانبتات عن عروقه الأخطبوطية . والحداثة ، بهذا المعنى ، صراع مع هذه الطبيعة الآخرية لوجودها ، ولطموحاتها ، ولمشروعها النهائى ؛ فهى تقف دائماً بين آخر داخلى وآخر خارجى .

من هذا الصراع ضد النمذجة ، كان توتر الحداثة وقلقها العميقان ؛ ومنه أيضا ، التباسها الداخلى . فالحداثة هى ظاهرة الالتباس ؛ ظاهرة التضاد الداخلى . وفى ضوء ذلك نفهم تحول الحديث إلى إشكالى ، والشعر الحديث إلى شعر ملتبس ، متعدد الدلالات ؛ ونفهم طغيان التضاد والمفارقة الضدية فيه ؛ بل إننا نستطيع كذلك فهم التناقضات الحقيقية ، لا الوهمية ، التى تحتشد فى جسد الحديث .

١٥ - ١

لأن كل نموذج تجسيد للسلطوية ، ولأن الحداثة هى قلق النمذجة ، فإن الحداثة ، تحديداً ، هى قلق الصراع مع

السلطة . ولست أعنى بالسلطة هنا شكلاً خارجياً ، بل السلطة فى شكلها المطلق ، أى سلطة النموذج : النموذج المتشكل تاريخياً ، أى الماضى ، والنموذج المتنصب إلى أمام ، أى المستقبل ، وعلى كل الأصعدة التى يمكن للنموذج أن يتشكل عليها .

كانت حداثة أبى نواس ، جذريا ، إيماناً بالحاضر فى مواجهة الماضى . لكن الحاضر كان مطلقاً ؛ كان زمن الكينونة الراهنة ، ولم يكن ثمة أمام أبى نواس شكل للمستقبل . لذلك كانت حداثته إغراقاً فى اللحظة الراهنة ، لا بحثاً عن مستقبل . وكانت حداثة أبى تمام أيضاً ، جذرياً ، إيماناً بالحاضر ؛ بحاضر اللغة بالدرجة الأولى ؛ بحرية المبدع لحظة إبداعه بأن يتحرك خارج النموذج ؛ ولذلك لم يكن لبحثه هو أيضاً أفق مستقبلى ، بل ظل انتفاضاً فى حمأة الحاضر .

تمثلت سلطة النموذج فى وعى أبى نواس فى تجليات عدة ؛ بينها النموذج القيمى ، والنموذج اللغوى المتجسد فى بنية القصيدة ، والنموذج التصورى المتمثل فى الإصرار على اكتمال العالم ، وكون الفكر متشكلاً تشكلاً نهائياً ، ومفهوم الوضوح . لذلك كانت ثورته على سلطة النموذج متعددة الأبعاد ؛ فقد رفض النموذج القيمى ، وغاص فى تجربة المحرّم ، معتبراً المحرّم وسيلة المعرفة الوحيدة لعالم لم يكتشف بعد ؛ ورفض النموذج الفنى فمزق بنية القصيدة ، وقلبها ، وأعاد تشكيلها ؛ ورفض نموذج الوضوح فعد الشعر بحثاً عن اللانهائى والغامض واللا متشكل والمتعدد . تجلو ذلك أبياته الفريدة هذه :

« غير أن قائل ما أتانى
من ظنونى ، مُكَذِبٌ للعيان

آخذ نفسى بتأليف شىء
واحد فى اللفظ ، شتى المعانى

قائم فى الوهم ، حتى إذا ما
رمته رمت معمى المكان

فكأنى تابع حسن شىء
من أمامى ليس بالمستبان »

وتمثلت سلطة النموذج لدى أبى تمام فى الإجماع على صورة واحدة للعالم ، فى الفهم وعلاقته بالقول ، وفى اللغة المجازية - الاستعارية ذات البعد الواحد ؛ فكان رفضه لسلطة النموذج تأكيداً للضدية ، وتعميقاً لتعقيد العلاقات الاستعارية فى العالم ، ونفياً للوحدانية ، ليُحل التعددية فى الدلالة والتعددية فى المنظور مكانها .

وتمثلت سلطة النموذج لدى المتصوفة فى كون الدين نظاماً من الإجراءات والممارسات الطقسية ؛ وفى القواعد والقوانين ؛ وفى الفصم الحاد بين الإنسان والإله ، وبينه وبين الأشياء فى العالم . ولذلك رفض الحلاج هذا الفصم الحاد ، وأعلن أن من فى الجبّة هو الله ، وأن « أنا من أهوى ومن أهوى أنا » . كما رفض الدين - النظام ليغوص فى الدين - التجزبة الروحية ، تجربة الحلول فى العالم ، والحلول فى الخالق .

١٥ - ٢

أما فى العصر الحديث ، فقد تجسدت سلطة النموذج أولاً فى اللغة الشعرية : جماعيتها ، سلطويتها ، تقريريتها ، ووصفيتها ، وخارجيتها ، وتقليصها للتجربة الإنسانية إلى سرد مباشر ؛ ثم فى الصيغة الإيقاعية الصامدة الرتيبة للشعر ، فى إخضاع الهاجس الشعرى لقواعد النظام العروضى - التقفوى ومعطياته المسبقة ، التى تتشكل خارج القصيدة .

كذلك تجسدت سلطة النموذج فى تحول الشكل إلى حامل إيديولوجى للدلالة ؛ إلى طقس يزدحم بمفاهيم السلطة الدينية ، والسياسية ، والاجتماعية .

وتجسدت سلطة النموذج أيضاً فى مفاهيم المحدودية والخارجية ، والعودة إلى القديم ، ووحدانية المعنى ، والوضوح .

أخيراً ، تمثلت سلطة النموذج فى تصور اللغة بوصفها وسيلة أو أداة جاهزة دقيقة التحديد ، نقية من الالتباس ، لفكر متشكل جاهز .

وتجلى ذلك كله فى الفصل التقليدى بين المعنى والمبنى ؛ بين الفكر والأداة ؛ ثم بين الشكل والمضمون .

فى مثل هذا التصور ، تكون الوظيفة الوحيدة للوعاء هى الاتساع لما يصبّ فيه ، وحفظه ، وإيصاله إلى المتلقى . أما الوعاء نفسه فليس له من الخصائص المميزة إلا تلك التى تتعلق بصلاحيته ، على المستوى الدلالى الصرف ، لنقل المحتوى .

كان أول من حاول تدمير هذه الثنائية ، بجدية ، أبو تمام ، لكن تدميرها العملى لم يتم إلا فى الكتابة الحديثة . وهنا أصبح رفض سلطة النموذج يتجلى فى :

١ - تدمير هذه الثنائية تصورياً .

٢ - تدميرها عن طريق قلب العلاقة بين الفكر المتشكل الجاهز واللغة المعبرة عنه ، إلى علاقة بين اللغة والفكر الذى تبدعه فى أثناء تشكلها .

٣ - تدميرها عن طريق نقل تركيز العملية الإبداعية من مستوى المرسلة إلى مستوى نظام الترميز ؛ من الـ "mes-sage" إلى الـ "code" .

وذلك يعيدنى إلى فرضية حول الحداثة كنت قد طرحتها فى

مكان آخر، ويظهر في الوقت نفسه ترابطها مع تصوري للحداثة، وكون التصورين جزءاً من نظام فكري واحد متكامل. وسأخصص لهذه النقطة فقرة مقبلة.

بهذه الوجوه كلها، كانت سلطة النموذج التي تواجه المبدع الحديث خلاصة لجميع وجوه سلطة النموذج التي واجهت أبا نواس وأبا تمام والصوفية، بالإضافة إلى مكونات جديدة نبعت من الواقع المعاصر؛ من البنى الاقتصادية، والسياسة، والاجتماعية المعاصرة. وقد شكل هذا المزيج سلطة نموذج أكثر شراسة وتعقيداً وطغياناً من أسلافه.

من هنا كان رفض الحداثة الجديدة لسلطة النموذج أكثر تشابكاً وعمقاً وتعقيداً وشراسة، كما كان في الوقت نفسه أكثر التباساً وتعدّدية وضدّية، بل تناقضاً أيضاً.

من طرف آخر، كان العالم الحديث قد فتح آفاقاً للاكتشاف لم تكن متاحة أمام الحداثة القديمة؛ اكتشاف الذات الإنسانية، أولاً، في حميمية الداخل، في إبهام اللاوعي وانشحانه بالرغبات المكبوتة والشهوة المقموعة؛ ثم اكتشاف الإنسان ومركزيته في الوجود، انهيار السلطة الإلهية المطلقة، ولا مشروعية السلطة السياسية المطلقة، ثم اكتشاف طبيعة اللغة المتشابكة، التعددية، الملتبسة، وآفاق الحرية الفردية، ثم تحرر الطبقات الفقيرة النسبي، وتنامي فاعليتها، ودورها في صنع النظام الاقتصادي والسياسي، ومنحه شكلاً جديداً متميزاً.

بكل ذلك أصبحت الحداثة الجديدة مغامرة أغنى، وخيبة أعظم؛ اكتشافاً أسمى وانحساراً أشد؛ أصبحت أعمق داخلية فيما هي في الوقت نفسه أكثر قدرة على فهم العالم الخارجي؛ أصبحت أكثر تحديداً فيما هي أبعد غوصاً في اللا محدود واللا محدد؛ وأصبحت أكثر حميمية فيما هي أحدّ وعياً للانفصام بينها وبين العالم؛ أي أنها أصبحت بؤرة للتناقضات أكثر احتدامية وغزارة فيض.

٤

الحداثة/سلطة اللغة

١٦

الحداثة، في كل تجلياتها، وعي ضدي حاد للغة، وبالتخصيص، لأزمة اللغة. في هذا الوعي، تبدو اللغة أرضاً خراباً؛ ساقية جفت ولم يبق في قاعها سوى الرمال المتشققة؛ شجرة يابسة في صحراء رمادية. وفي هذا الوعي، يصبح السؤال الباهر هو، كيف تُعمَّر هذه الأرض الخراب من جديد؟ كيف تدور الساقية، يفيض منها الماء الحي ثانية؟ كيف تورق وتزهر أغصان الشجرة اليابسة؟

ويأتي جواب الحداثة باهراً كذلك: تفجير اللغة، نسف اليابس والخراب من الداخل، من أجل أن تتفجر فيهما حياة جديدة. هكذا تصبح اللغة نفسها تجربة فنية؛ تغدو الكلمة أحد المجالات الأساسية لفاعلية الحداثة، لشكّها، وتوقّدها، وبحثها المحموم، وتساؤلاتها وقلقها. ومن السهل جداً أن يجمع الباحث مجموعة مختارات ضخمة محورها الأساسي اللغة/الكلمة/الخلق باللغة بين ١٩٥٥ و ١٩٨٠؛ مجموعة لا سابق لها في تاريخ الشعر العربي أو الكتابة العربية، إلا في إشارات سريعة (لكنها حادة الوقع) عند أبي نواس وأبي تمام، وفي نصوص صوفي كالنفّري. لكنني لا أنوي فعل ذلك هنا، بل سأكتفي بالإشارة إلى نصوص عبد الوهاب البياتي (كلمات لا تموت)، وأدونيس (أورفيوس، العهد الجديد)، وأحمد عبد المعطي حجازي (المجد للكلمة).

بيد أن الطبيعة الضدية لوعي الحداثة للغة تتجلى هنا أيضاً؛ فالحداثة لا ترى موت اللغة فقط، ولو رأت هذا الموت واكتفت بذلك، لتحولت إلى رؤية وحيدة البعد، وفقدت شيئاً من جوهرها الأصيل. ففي اللحظة نفسها التي ترى الحداثة اللغة فيها - أرضاً خراباً، جثة هامدة، تراها أيضاً، وإلى درجة باهرة الحدة، لغة مكدّسة محشوة بالسلطة؛ لغة يثقلها تاريخ الإيديولوجيات السلطوية التي صنعت تاريخ الثقافة. هكذا تبدو اللغة عبئاً هائلاً، قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف، التراكمي، السلطوي؛ هكذا تعاين اللغة باعتبارها لغة السلطة فقط ولا شيء آخر. وتؤدي هذه الرؤية إلى تحويل اللغة نفسها إلى كابوس الثقافة السلطوية الضاغط على عصب الحياة الجديدة المتبرعمة، وإلى دريئة السهام الممزقة التي تصوبها الحداثة.

من هذه الخصوصية في رؤيا الحداثة للغة، ينشأ مصدر أساسي من مصادر تميزها وحركتها؛ فإذا كانت الحداثة الغربية في كثير من أعمال روادها استجابت لأزمة اللغة الحاضرة بالعودة إلى لغة الماضي، فإن الحداثة العربية لا تستطيع - عقائدياً - أن تجد منفذاً في مثل هذه العودة. فاللغة - الجثة - السلطة التي تواجهها هذه الحداثة هي لغة الماضي المتكدس الجاثم بوصفه كتلة واحدة متجانسة هائلة. لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة حركة البحث عن لغة المستقبل؛ حركة التفجير للغة الحاضرة، والتجريب المنهك بحثاً عن لغة جديدة. وفي هذا البحث قد تفاجأ بلغة تكمن مطوية في ثنايا جسد الماضي، في الهوامش الثانوية منه، نقية من سلطويته وجرثومة موته، فتحتضنها بحنو، وتقذفها إلى مسارها الجديد، لا دلالة على حيوية لغة الماضي، بل دلالة على عنف قمعها وسلطويتها، إذ لم تسمح لهذه الهوامش المضيئة بالنمو والتفتح والانتشار لتغير بنية الماضي. هكذا يكتشف أدونيس النفّري مثلاً، ويعود البياتي إلى الخيام، وعبد الصبور إلى الحلاج، وشعراء آخرون إلى نماذج مشابهة في هامشيتها الثقافية، وفي طبيعتها القربانية أو، على الأقل، في كونها ضحية ثقافة السلطة المسيطرة. هكذا يؤسس أدونيس خيط تواصله مع كوكبة المبدعين في الماضي:

« متدثراً بدمى ، أجىء - يقودنى
حلم ، ويهدينى بريق -
هيأت بيتى لابن رشد
وأبى نواس والرضىّ
وكتبت للطائىّ أن يأتى ، وقلت لذى القروح ، أبو العلاء أتى
وأحمد ، وابن خلدون -
سنعلن آية الأحشاء ، وسوسة السديم الأولىّ » .

١٧

لأن اللغة هى ، جوهرياً ، النظام الاجتماعى الأكثر خصوصية ، فإن الثورة على السلطة ، وهى التوأم الثانى لجماعية الوجود الإنسانى ، تتجسد أولاً فى الثورة على اللغة ، فى مجال الفن الإنشائى . ولأن اللغة هى الجهاز الاجتماعى المنظم ، فإن ثورة الحداثة على اللغة ، ومحاولة تأسيس لغة فردية متجددة طرية لدى الفنان الفرد ، تصبح المحور الذى تتبلور فيه أزمة علاقة الحداثة بالجماعة . ذلك أن الحداثة كانت ، وما تزال ، حركة فى اتجاه المجتمع ، فى اتجاه قضاياه وتطلعاته وبحثه عن حياة أفضل . لكنها فى محاولتها تجسيد تطلعات هذا المجتمع ، لم تستطع ، بل لم تشأ ، أن تكون لغة له . فلغة المجتمع هى بالتحديد ، اللغة - النظام الاجتماعى الموروث . ولغة الحداثة هى اللغة النقيض لهذه اللغة الموروثة . وهنا يحدث الشرخ بين الحداثة وبين الشريحة الإنسانية التى إليها تنتمى ، وعن قضاياها وتطلعاتها تعبر . هكذا تصبح لغة أدونيس الشعرية المجسدة للانتماء المطلق لشريحة إنسانية محددة ، قصيّة ، إلغازية بالنسبة لهذه الشريحة الإنسانية عينها ؛ وهكذا أيضاً تبتعد لغة البياتى ودرويش عن اللغة الجماعية كلما أصبحت أكثر دخولاً فى الحداثة . وكلما ازداد تمرد الحداثة على اللغة - النظام الموروث ، ازداد الشرخ عمقاً بينها وبين الشريحة الاجتماعية التى إليها تنتمى . بيد أن هذا لا يعدو أن يكون شرطاً تاريخياً صرفاً ، قابلاً للتجاوز ؛ لا لأن الحداثة تغير علاقتها باللغة - النظام ، بل لأن التغير الذى تخلقه الحداثة سيؤدى فى النهاية إلى تغير اللغة - النظام عينها ، وإلى تحول هذه اللغة الجديدة المبدعة إلى لغة المجتمع . ذلك فى طبيعة تاريخ العلاقة بين الفن والعالم ، والفن واللغة ، لا خروج عليه إلا حين تكون الحداثة طفرة مفاجئة هامشية . والحداثة العربية المعاصرة ليست ، فى يقينى ، مثل هذه الطفرة ؛ إنها حركة تاريخية مرتبطة جذرياً بالتحولات الطبقية ، الاقتصادية ، الاجتماعية ، الثقافية ، الفكرية ، داخلياً ، وبالتحولات على صعيد علاقة الثقافة العربية بالآخر ، أى خارجياً/عالمياً . وحركة كهذه لا تكون طفرة أو هامشاً يمكن أن يمحى بسهولة . ويتجسد هذا التوحد المطلق لتجديد اللغة بتجديد الحياة فى صورته الأعمق دلالة حين يصبح هاجساً ذا ديمومة يتخلل شعر الحداثة من بداياته إلى آخر القصائد التى اقتبستها فى هذه الدراسة (« إسماعيل » أدونيس) . فالقصيدة التى تحلم بإعادة صياغة العالم ، لا تصوغه من حيث هو عالم من الأشياء فقط ، بل تصوغه ، بالدرجة الأولى ، بما هو عالم من الكلمات ، عالم اللغة . وتحتل اللغة فى هذه الصياغة الجديدة مكانة مركزية ، بل المكانة الأكثر مركزية ، والأشد محسوسية ، بين مكونات العالم الجديد :

« هو ذا ، سأرسم كوكب الفستق المضىء على يدىّ ، لكى أحيى وردة
ذبلت ، وكنت قطفتها
من شرفة الزمن الذى آخيتهُ
ولكى ألامس طينها بكراً ، يرد إلى العناصر سحرها
ويقول للغة اتبعينى
هذا هو الفستق الجميل ، قتيله يرث القتيل
هذا هو الفستق الدليل » .

ويتجلى ذلك بصورة أكثر كمالاً فى المقطع الذى اقتبست منه قبل قليل ، والذى سأعود إليه فى صورته الكاملة :

« متدثراً بدمى ، أجىء - يقودنى
حلم ، ويهدينى بريق -
هيأت بيتى لابن رشد
وأبى نواس ، والرضىّ
وكتبت للطائىّ أن يأتى ، وقلت لذى القروح ، أبو العلاء أتى
وأحمد ، وابن خلدون -
سنعلن آية الأحشاء ، وسوسة السديم الأولىّ
ونفكك اللغة الدفينة
فى غابة الأشياء - نقرأ صخرة
غمضت ، ونسمع ما توشوش ياسمينه
ويدور فى خلد الحقول :
الحب زهرة رغبة
والشعر فاتحة العقول » .

هنا تتجلى رؤيا الحداثة للغة فى واحدة من صورها الموجزة البهية ؛ فاللغة تترسب وتتصلب ، وتموت ؛ تعتقل فى قشرة الأشياء الجامدة ، بل فى غابة الأشياء . ووظيفة الحداثة ، فى امتدادها التاريخى ، فى استحضارها للتيارات التى شكلت الثقافة - المضادة ؛ الثقافة التَحْتَرْضية ، هى أن تفجر بكارة اللغة من جديد ؛ أن تعيد العالم إلى سديم أولى يهسهس ويوسوس فقط ، دون أن يسمى ويبلور ويجمد . والحداثة تصغى لهذه الوسوسة ، تصقل صدأ الحساسية المتجمدة ، وتعيد للحواس القدرة على رؤية الأشياء والكلمات بكراً ، جديدة ، مدهشة ، طرية . الحداثة تقرأ المبهم الصلد ؛ الصخرة التى غمضت على تلك الحساسية الصدئة ؛ والحداثة

تغوص فى روح الأشياء الحية ، تتقرى همسها ووشوشتها ، وتتحاور معها على مستوى هذا الهمس وتلك الوشوشة ، بل إنها لتقرأ حتى ما لا يهمس أو يوشوش ؛ تقرأ الضمير الذى يهجس قبل أن يعبر عن هجسه بلغة أو إشارة أو إيماء ، والحداثة ، فى النهاية ، تعلن الشعر مفتاحاً لتجديد العالم ؛ لتفتيح مغاليق العقل إلى العالم ، وتفتيح مغاليق العالم أمام العقل .

٥

الحداثة : المغلق / المفتوح

١٨

حين أصف الحداثة فى إطار المغلق / المفتوح ، كما فعلت فى فقرة سابقة ، تبدأ سلسلة من المستويات التى تتجلى عليها هذه الخصيصة المكونة للحداثة بالتبلور . ثمة ، أولاً ، مستوى حضارى كلى تتمثل الحداثة فيه انطلاقاً من المغلق وانفتاحاً على الآخر الحضارى . وتصبح الحداثة ، بهذا المعنى ، انفتاحاً على الحضارات الأخرى ، وبشكل خاص ، على الغرب - نموذج السيطرة والقوة والسلطة والتقدم (فى مرحلة تاريخية محددة على الأقل) . وتصبح الكتابة العربية ، والشعر العربى بشكل خاص ، مساحة مفتوحة منفتحة ، تزدحم فيه الشرارات الوافدة ، شرارات الاصطدام بالآخر الحضارى والآخر الفنى - الشعرى . لكن هذا المستوى من علاقة المغلق / المفتوح هو أقل ما يثير اهتمامى فى السياق الحاضر ؛ ولذلك سأكتفى بالإشارة إلى أهميته ، دون تقصٍّ لأبعاده .

على الطرف الآخر من تجليات علاقة المغلق / المفتوح يقف التجلى الأكثر خصوصيةً ، وفردية ، ومحدودية ، وهو ما سأسميه الانفتاح على الداخل ؛ الانفتاح الذى يمثل حركة من الخارج المغلق (أى الخارج الذى تحول إلى رؤية متكدسة مكتملة مغلقة للعالم) إلى الداخل المفتوح ؛ إلى الذات الفردية فى تشابك عوالمها ونزوعاتها وخبيئاتها وأبعادها . ولقد عمّق من حدّة هذه الحركة انقلاب جذرى (غربى المنشأ) فى معرفة الذات وتصورها ، تمثّل فى انتشار مفاهيم كاللاوعى ، وتحت الوعى ، والوعى الجماعى ، والصور النمطية العليا ، والأسطورة وأبعادها الفردية الجماعية ، والحلم ودلالاته ، والعلاقة المعقدة الجدلية بين اللغة والفكر ... الخ .

هكذا صارت الحداثة حركة نحو العمق ؛ غوصاً فى مجاهيل داخلية انفتحت فجأة أمام الإنسان وغدت مصدراً للغوايات التى لا تقاوم ؛ أصبحت تعميقاً للوعى وتوسيعاً باهراً لمجال معرفة الإنسان بالعالم وبنفسه ، بالخارج وبالداخل . وسأعود إلى هذه النقطة فى فقرة قادمة .

بين هذين التجليين لعلاقة المغلق / المفتوح (التجلى على مستوى العلاقة بين الحضارات والتجلى على مستوى العلاقة بين مستويات الذات وطبقاتها) تقف التجليات الكثيرة الأخرى لاندفاع الحداثة من المغلق إلى المفتوح ؛ وبين أبرزها موضوع بحثى الآن : تجليها فى النص الأدبى نفسه . وهنا يمكن أن نعاين التجليات المختلفة لحركة المغلق / المفتوح على مستوى شمولى يلف النص كله فى وجوده الفيزيائى على الصفحة ، ثم انحداراً إلى المستوى الأكثر تحديداً ، المكون اللغوى الجزئى ، مروراً بالمكونات الأخرى للنص جميعاً . هكذا يمكن أن نتصور الأمر فى إطار مصطلحين شائعين فى علوم أخرى ، أنقلهما إلى هذا السياق لوصف الظاهرة التى أرصدها ، هما مصطلحا الـ (macro)والـ (micro) ؛ وباستخدامهما يمكن أن أتحدث عن تجلى حركة المغلق - المفتوح على مستوى الـ (micro text) وامتدادها الشامل لتصل إلى مستوى الـ (macro text) .

لكننى قبل أن أركز على هذه العلاقة الأساسية التى أصفها ، أى علاقة المغلق - المفتوح ، أود أن أناقش بشىء من التفصيل الخيط الناظم لدراستى للحداثة بوصفها رفضاً للسلطة ، متجسداً فى طبيعة النص الذى تخلقه . ويتمثل هذا الخيط فى الالتحام الوجودى للسلطة ، بكل تجلياتها ، بالشكل . ودون فهم هذه العلاقة ، ستبدو دراستى لمفهوم النص المغلق / النص المفتوح فاقدة لمحور تام واضح .

٦

السلطة - الشكل - الطقس

١٩

الحداثة ، جوهريا ، ليست رفضا للشكل فقط ، بل هى رفض للتشكل . إنها وعى حاد لخطورة التشكل ؛ لأن المتشكل ، النهائى ، المحدد ، الواضح ، هو وحده القابل لأن يكون طقسا ؛ والطقس تجسيد أسمى للسلطة . والسلطة لا تعبر عن نفسها ، أولاً وأخيراً ، إلا عن طريق الشكل - الطقس . فالسلطة لا يمكن أن تسمح لنفسها بأن تكون هذا الهلام .

من هنا نرى أن أول سمات السلطة فى الفكر الدينى ، مثلا ، تأسيس الأشكال - أى الممارسة الطقسية - حتى فى الغياب المطلق لأى دلالة واضحة أو للمضامين . لذلك يقوم الفكر الدينى على مفهوم التحريم والتحليل . والمحرم دائما ذو شكل بارز ومرتبط جذريا بممارسات شكلية سرعان ما تتحول إلى طقوس . كذلك من الدال أن السلطة السياسية تتجسد فى أشكال : منصب الرئيس ، القائد ، رجال الشرطة ، المجالس ، الهيئات . وهى لا تكتفى بذلك ، بل تتمايز شكليا بالأزياء . هذا التمايز ليس له مضمون ، بل يخضع للدلالة عبر سيميائية الشكل فقط . ومثل السلطة الدينية والسياسية معا ، تتجسد السلطة الاجتماعية أيضاً فى أشكال : (سلطة الأب ، المدرسة ، الجامعة ... الـخ) ، وهذه العلاقة العميقة بين

الشكل والسلطة متجذرة فى وعى الحداثة ؛ ولذلك فإنها إذ تكون جوهريا رفضا للسلطة فإنما تجسد رفضها فى رفض (لاواع ، واع) للشكل ، وللتشكل ؛ ومن هنا يصبح النص غير قابل للتشكل ضمن أطر محددة ؛ غير قابل للقياس والرسم ؛ غير قابل لأن يتحول إلى طقس . إنه يصبح نصا مفتوحا ، بل بمعنى من المعانى - نصا لا متشكلا . وهو فى رفضه للتشكل يرفض أن يصبح طقسا قابلا لممارسة السلطة . ولأنه يرفض التشكل فإنه يصر على تجاوز كل شكل أنجزه على الدوام . ومن هنا كانت حركة أدونيس والبياتى مثلا من النص المتشكل إلى النص اللامتشكل . كل نص جديد يكسر شكل النص القديم فيصبح ما لدينا لا مجرد عدد من النصوص التى يمكن اختصارها فى نموذج ، بل سلسلة من النصوص المتولدة - المتوالدة داخليا ، غير القابلة للاختصار فى نموذج . النص له سلف هو سليله ، لكنه ليس صورة عنه ، بل هو ولادة جزئية منه ثم تجاوز له ؛ وهو بهذا المعنى تمهيد لنص جديد علاقته به هى العلاقة ذاتها ؛ ويمكن تمثيل ذلك بالدوائر التالية :

إذا كان لدينا عشرة نصوص قديمة oooooooooo = o
فإنها يمكن أن تختزل فى نص تطابقى فى دائرة واحدة .
أما إذا كان لدينا عشرة نصوص حديثة oooooooooo
فإنها غير قابلة للتطابق ، بل تتناسل كما يلى :

وحتى مساحة التقاطع بين كل دائرتين لا يمكن أن تشكل نظاما مطردا (لأن ذلك يصبح شكلا - طقسا) ، بل تختلف وتتفاوت . ومن هنا يمكن - دون صعوبة كبيرة - الحديث عن بنية «القصيدة» القديمة ، لكن من المستحيل الحديث عن بنية «القصيدة» الحديثة .

قد يكون النص - الحداثة فى رفضه للتشكل ما يزال يبحث عن نظام ؛ غير أنه فى هذه الحالة يرفض تشكيل نظام محسوس ، مؤسسا بدل ذلك نظاما تحتيا ، أو داخليا ، خفيا ، ميزته أنه يظل نظاماً فرديا للنص المفرد ، غير قابل للتحول إلى صيغة مولدة لنصوص أخرى متطابقة معه . أى أن النص ينفلت من أسر النظام المرئى ليؤسس نظاما لامرئيا . فالمرئى قابل لأن يتحول إلى سلطة ؛ أما اللامرئى فهو غير قابل لذلك ، أو هو أقل قبولا لذلك على نحو ملحوظ . وبهذا المعنى يصبح النص قابلا للكشف ، أو كشفا لامرئيا ، غير أنه غير قابل للتحديد إلا بمصطلحات تكوينية خاصة به .

فى هذا الرفض للشكل - الطقس - النظام المرئى - السلطة نرى كيف تلتقى الحداثة مع تيارات التاريخ الباطنية ؛ مع الصوفية بشكل خاص . فالصوفية فى جوهرها كانت رفضا للشكل - الطقس ، وبحثا عن هذا النظام اللامرئى ؛ هذا النظام اللامتشكل الكامن فى انسيابية العالم وتداخله وتشابكه ؛ أى فى حلوليته . من هنا كانت الصوفية رفضا للفكر الدينى المتشكل ذى الحدود والفرائض والطقوس (مع أنها كانت دينية فى العمق ، فى البحث عن تجليات وحلول) .

الحداثة ، إذن ، هى فعل يسعى إلى اللاتشكل ؛ أى أنها فعل يهدف قطعا إلى نفى الفعل المنتج لعالم جاهز . واللاتشكل فى وجه من وجوهه ، هو التشابك والتعقيد ؛ وهو أيضا التعددية . ولذلك تكون الحداثة هوسا بالتعقيد ؛ هوسا بالتعدد ؛ لأن الواضح ، البسيط ، الوحدانى ، هو الأكثر قابلية للتحول إلى شكل ، إلى طقس ، إلى سلطة .

حين يكتب أدونيس «لغم الحضارة - هذا هو اسمى» ، فإنه لا يقول فقط إنه لغم حضارة القرن العشرين ، بل لغم الحضارة ، لغم الشكل والطقس ؛ لأن الحضارة تشتق أيضا من الحضور الباهر ؛ من البروز والجلاء ؛ من فاعلية أسمى فى الوجود الإنسانى ، هى فاعلية منح الشكل (وإلا فما معنى التحضر ؟) . الحضارة هى فاعلية إعطاء الطبيعة - الخام اللامتشكلة شكلا وحضورا شكليا ؛ وبغير ذلك لا تكون حضارة . ولذلك تعبر الحضارة عن نفسها بالأجسام الضخمة ؛ بالأبنية ذات الأشكال الواضحة ، البارزة ، الحاضرة ؛ بالأنصاب والشوارع و . . . الخ . فالحضارة ، جوهريا ، هى تناول للطبيعى وتدمير له عن طريق تدجينه وبلورته فى أشكال . ودمار الحضارة هو ، جوهريا ، دمار الشكل ، أو دمار الأشكال التى تجسدت فيها .

١٩ - ١

هذا البحث عن اللامتشكل ليس جديدا تاريخيا ؛ فثمة ظاهرتان مهمتان :

أولا - أن الذروة التاريخية لفن المحدثين العرب لم تتمثل فى أبى نواس وأبى تمام ، بل تمثلت فى تدمير الشكل - الطقس للقصيدة عند الوشاحين ، وخلق شكل لا متشكل ؛ شكل عديد الأشكال هو الموشح (أو ، فى صورته المثلى ، المدبّجة) ، الذى تبلغ أشكاله المئات . وأهمية الموشح لا تنبع من تجارب جديدة طرحها ، بل من هذا الهوس باللامتشكل . بيد أن ضعفه الطبيعى يكمن فى أنه عبّر عن هذا الهوس بلغة التشكل ؛ لأنه بلور نفسه فى أشكال صارمة جديدة فكان يجسد تنازعا حادا ، وتوترا دائما ، بين الشكل الصارم واللاشكل المفتوح . كل نص كان شكلا صارما بالقياس إلى نفسه ، فى بنيته الداخلية ، لكنه كان متفاوت العلاقة بالشكل المطلق ، أو باللاتشكل المطلق .

ثانيا - لأن الحداثة هى هذا الهوس باللاتشكل ، فإنها حين تتبلور تصبح عجيبة التسارع ، إذ تتحول إلى بحث مستمر عن تجاوز للشكل الجاهز . ومن هنا نرى أن المسافة الزمنية التى شغلها شكل القصيدة القديمة قد تبلغ ألفا وخمسمائة سنة ، لكنها

حين تنكسر فإننا خلال ثلاثين سنة نرى نموا هائلا فى تعدد الأشكال ؛ لأن البحث عن اللامتشكل مولد للذات . كذلك نرى أن الرواية الكلاسيكية تحتل قرنا ونصف قرن ، يتبلور خلالها شكل واحد ؛ أما حين ينكسر هذا الشكل فإننا نرى خلال خمسين عاما (من جويس مثلا إلى الآن) نموا هائلا فى تعدد الأشكال . كذلك نرى مثل هذه الظاهرة فى الرواية العربية ؛ فبين «السفينة» و «عالم بلا خرائط» خمسة عشر عاما فقط ؛ وبين «زينب» و «السفينة» أقل من نصف قرن .

الحداثة ، إذن ، هى فاعلية نفى الشكل ؛ فاعلية خلق اللامتشكل ؛ لكنها فى ذلك ليست إلا تجليا فقط لهوس أعمق هو الهوس برفض السلطة ، السلطة التى يكتسبها الشكل - كل شكل - بحكم كونه شكلا ، لا لشىء آخر .

إن نفى المضمون أقل خطورة كثيرا من نفى الشكل . لقد غير الشعراء فى مضمون القصيدة العربية قبل أبى نواس ، لكنهم لم يثيروا ما أثاره ، لأنه - فى مواقع قليلة - رفض شكلها نظريا . ومن الأسهل كثيرا ألا يذهب الناس إلى الصلاة من أن يحرقوا مسجدا . وفى طقوس الحداد ، من السهل جدا أن تضحك الأرملة وتفرح بعد أيام من وفاة الزوج ، لكن ما يثير هو أن تنزع اللون الأسود . وفى إطار الدولة - الوطن ، من السهل جدا أن يهاجر المرء من وطنه ، وأن يقطع صلته به ، ولكن ما يهيج البشر والسلطة هو أن يقوم بإحراق علم الوطن أو دوسه . ذلك أن الشكل - الطقس هو فعليا حامل الدلالة ، والأكثر التحاما بمقومات السلطة .

١٩ - ٢

الشكل : الطقس - القداسة - السلطة هى أقانيم تكشف لنا عن خصائص تاريخية للنشاط الإنسانى . إن الكلاسيكية ، مثلا ، لم تعبر عن نفسها بحصر للتجارب التى ينبغى على الفنان أن يكتب عنها أو يعالجها ، بقدر ما عبرت عن نفسها بسلسلة من القواعد الشكلية الصارمة .

ومن هذه العلاقة بين التقعيد والسلطة تنبع أيضا سلطة اللغة . لأن اللغة فى النهاية تولد سلسلة من القواعد الملزمة . ولذلك تكون الحداثة ، بين ما تكونه ، تدميرا للغة من الداخل ؛ تدميرا للقواعدية فيها ، ومحاولة لإعادتها إلى بناها اللاقاعدية ، اللامتشكلة . ويتم ذلك فى الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هى نسق واضح من القواعد المنفذة ، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات . ذلك هو ما فعله جويس على وجه الدقة ، وما يفعله أدونيس فى «هذا هو اسمى» : أين تبدأ الجملة وأين تنتهى ؟ ما العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة ، بل ما المكونات نفسها ؟ بل ما الجملة ؟ هنا تصبح الجملة هيولى قابلة للتشكل فى أكثر من شكل ؛ أى تصبح لا متشكلة .

وإذ أربط بين القداسة التى يكتسبها الشكل ، وفعل التدنيس الذى تمارسه الحداثة باختراقها له وتدميرها إياه ، فإننى أحاول أن أستثير الدلالات الأعمق لهذه العلاقة الأساسية ، لا فى مجال الأدب فقط ، بل فى مجال أنثروبولوجى أشمل . وأود بشكل خاص أن أشير إلى هذه الدلالات فى سياق ما يصفه الأنثروبولوجيون بطقوس المرور (Rites of Passage).

يختصر بعض الأنثروبولوجيين نشاط الإنسان فى تصوره للزمان والمكان الاجتماعيين بأنه فى كل شكل من أشكاله تعبير عن طقوس المرور ؛ عن الانتقال من - إلى ؛ عن التغير فى المركز ، أو المكانة ، أو الصفة .

هكذا تكون طقوس المرور تجسدا أسمى للسلطة فى جهدها لتنظيم الوجود المجتمعى . وبهذا المعنى ، فإن تحديد المكان والزمان ، بطريقة أشكالية مميزة ، هو التجسد الأسمى لفاعلية السلطة هذه . وهنا يحتل الشكل ، الممارسة الشكلية الصرف ، الدور المركزى فى آلية الخضوع التى يمارسها الإنسان فى تقديم الذبيحة ، مثلا ، أو الدور المركزى فى آلية الخضوع للسلطة التى يمارسها الذى يكون موضوعا لطقوس المرور (initiate) (الأرملة التى ترتدى السواد ، الصبى الذى ينضج ؛ الصبى الذى يحفظ القرآن فيحتفى به ويركب حصانا فى دوران عبر القرية) . والنقطة الدالة هنا هى أن الشكل ليس حاملا للمعنى فقط ، بل إنه العنصر الذى يحتل المركز حتى فى حالة غياب المعنى أو نسيانه . ومن هنا نرى كيف أن الممارسة الطقسية تستمر دون معرفة مضمونها الفعلى أو دلالاتها .

وفى ضوء هذه المعرفة الأنثروبولوجية ، يمكن أن نرى الدلالات الفعلية للشكل فى القصيدة ، أو النص بعامة ، والدلالات العميقة لكسره واختراقه والخروج عليه . ولاشك أن الدلالة الأولى هى أن اختراق الشكل تجسيد لاختراق السلطة وتدميرها من الداخل .

٢٠

يسهم هذا الوعى للأبعاد الطقسية للشكل فى تعميق فهمنا لمكون أساسى للشعر هو الإيقاع . وفى المنظور المطروح هنا ، يمكن أن نفهم هذا الالتصاق التاريخى عميق الغور للإيقاع بالشعر ، بل باللغة الطقسية فى كل أنماطها (سجع الكهان والنثر الدينى) ؛ إذ يبدو هذا الالتصاق ناتجا عضويا ، بل ضرورة عضوية ، من ضرورات القصيدة فى جميع المراحل التى كانت فيها للقصيدة طبيعة طقسية ؛ لأن الارتباط بين الطقس والإيقاع ، بشكل محدد ضمن الطقس الذى يلعب فيه القول دورا مهما ، ارتباط حميم وعضوى ، كما تكشف لنا الدراسات الأنثروبولوجية . كذلك تكشف هذه الدراسات الارتباط العضوى بين الممارسة الطقسية والتكرار . والإيقاع هو أحد التجليات الأسمى للتكرار .

من هذا التلاحم بين الممارسة الطقسية والإيقاع ينبع الدور الطاغى للإيقاع فى القصيدة العربية المؤسَّسة ؛ أعنى القصيدة الجاهلية . ولقد أسهمت نظرية التأليف الشفهى (Oral Composition) فى كشف الطبيعة الطقسية للقصيدة من جهة ، وللترابط الوجودى بين الصيغة (formula) والمكون الإيقاعى من جهة ثانية . فالصيغة لا تأتى إلا ضمن شروط إيقاعية واحدة ، والصيغة هى المولِّد ([illegible]ى التشومسكى للفظة) للتأليف الشعرى . وهكذا يكون الإيقاع ذاته ، عمليا ، المولِّد الجذرى للتأليف الشفهى فى إطار من الأداء الطقسى للقصيدة . ولست أعنى هنا بالأداء الطقسى إنشاد القصيدة فى موقف محدد فقط ، وأهمية قواعد الإنشاد ، والسياق الكلى له فى منح القصيدة وظيفة معينة ، بل الدور الطقسى للقصيدة فى الحياة الجاهلية أيضا . وذلك جانب من الشعر الجاهلى لم يدرس دراسة كافية بعد ، ولكنه على قدر كبير من الأهمية .

خلال تطورها التاريخى ، تتحول القصيدة العربية إلى أداء طقسى على مستوى آخر ، هو مستوى الوظيفة التى تحققها فى سياق معين (المديح ، الرثاء ، الهجاء) ، والوظيفة التى تحققها حركاتها (أو شرائحها) ضمن بنيتها الكلية . هكذا تصبح كل قصيدة مديح تعاملا مع طقس قائم ، وصدورا عنه ، وممارسة له قد يتم فيها تفريغ وتنويع جزئيان ، لكن الطقس لا يدمر تدميرا فعليا ؛ وبمصطلح سوسير الحديث : تصبح القصيدة لغة "langue" ، وتصبح كل ممارسة فردية لها كلاما "parole" ؛ بيد أن المسافة بين الكلام واللغة هنا مسافة ضئيلة جدا .

وخلال هذا الاستمرار الطقوسى للقصيدة يظل الإيقاع مكونا أساسيا فيها ، ويظل كذلك بخصائصه التقليدية الطقسية طبعا . وحين تأتى لحظة الانفجار ، فإن الانفجار يتجسد – أول ما يتجسد – فى البدء بتدمير المكون الإيقاعى للقصيدة – الطقس ، أى بتدمير الطقس فى أكثر مكوناته جذرية : الإيقاع والتكرار .

فى لحظة واحدة ، إذن ، ينفجر داخل القصيدة بعداها الأساسيان : الإيقاع والتكرار ؛ تكرار الشطر ، عدد الوحدات الإيقاعية ، والقافية ، وتكرار الطبيعة الجزئية للبيت الشعرى . . . الخ .

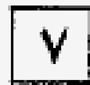
جوهرياً ، يمثل هذا الانفجار تدميرا للطقس ، لكنه على صعيد أعمق ، يمثل تدميرا للسلطة التى يملكها الطقس . ونجد انفسنا من جديد أمام حضور صراع الحداثة مع السلطة .

وإذا كان تدمير المكون الإيقاعى يبدأ بأشكال بسيطة ، فإن ذلك من طبيعة الأمور . لكن الطبيعة التى تملكها الحرية (ما أسميته كونها مولدة لذاتها) ، تؤدى إلى تسارع هائل فى تدمير المكون الإيقاعى . ويتخذ هذا التدمير أشكالا متعددة ، أهمها ما يمثل انفجارا ضمن البنية الداخلية للطبيعة التقليدية للمكون الإيقاعى ، كما سأظهر فيما بعد . ولا يوازى التدمير الداخلى لسلطة الإيقاع فى حدته وأهميته سوى التدمير الداخلى للمكون الطقسى الأساسى الآخر فى بنية القصيدة ، أعنى القافية . إن استمرارية القافية تاريخيا هى جزء من استمرارية الطبيعة الطقسية للقصيدة ؛ ولحظة انفجارها التاريخية تتطابق تماما مع لحظة انهيار الطبيعة الطقسية للقصيدة . ولقد بلغ الوعى النقدى العربى القديم لأهمية القافية حدا تجاوز اعتبارها أحد شروط ثلاثة للشعر ، كما هى فى تعريف قدامة «الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى» ، بحيث وصل إلى عدها العلامة المائزة الوحيدة ؛ أو الشرط الوحيد للشعر ، كما هى فى تعريف أبى الجيش الأنصارى ، الذى يقول فى بساطة إن علامة الشعر هى القافية فقط : هى وحدها الثابتة ، وغيرها متغير (كالوزن) .

ومما هو عميق الدلالة طبعا أن الثورة على الطبيعة الطقسية للقصيدة تجلت على نحو أحدّ بروزا فى انهيار القافية الواحدة المتكررة . ذلك أن الشعر الحر (أو الأحادى كما أسميه أحيانا) لم يتخلص من الوزن والإيقاع حقا ، بل تخلص من تكرار القافية المنتظم والمتناظر فحسب .

لكن ما هو أكثر دلالة يحدث الآن . ذلك أن كثيرا من الشعراء يحتفظون بالتقفية ، لكنهم لا يتمسكون بشرط وحدانيتها وانتظامها . ولقد بدأت منذ سنوات قليلة فقط ، ظاهرة جديدة تتمثل فى نوع من التعامل مع القافية يخلق توتراً حادا فى طبيعتها . إنه تعامل يُؤكدها : لكنه يدمرها فى آن واحد ؛ يضعها فى النص ، لكن من أجل أن يجعلها بؤرة احتمالات وتجسيداً للتعددية ، لا من أجل أن يمنحها طبيعة طقسية . وبكل ذلك يمثل هذا التعامل ، كما قلت ، مستوى أعمق من مستويات تجلى رفض الحداثة للسلطة ؛ لطقسية الشكل ؛ لقداسة القاعدة . وسأقدم ، فى دراستى للنص المفتوح ، نماذج على هذا النمط من التعامل الذى أصفه الآن .

آمل أن يسهم ما قدمته من تأمل للشكل – الطقس وتجسيده للسلطة ، فى النهاية ، فى خلق مجال من مجالات الدراسة يمكن أن نسميه مؤقتاً ، «سيميائيات الشكل» . وأنا مدرك تماماً للإشكالات التى تثيرها هذه التسمية : هل نعود من جديد إلى الفصل بين الشكل والمضمون ؟ أليس المكوِّن السيميائى ، على أى حال ، مكوِّنا شكليا ؟ هل يقف هذا المصطلح بإزاء مصطلح ضمنى آخر هو «سيميائيات المضمون» ؟ الخ . . . أليس الأدق أن نسمى الظاهرة المدروسة «سمانتيكيات (دلاليات) الشكل» ؟ لكننى – على الرغم من وعيى هذا – سأتبنى هذه التسمية ، ثم أتابع إثارتى للنقاط المنهجية التى لابد من تطويرها لكى نحل الإشكالات الناشئة عنها .



الحداثة : النص المفتوح

٢١

هكذا تخترق الحداثة النص من الداخل . إنها لتخترقه بحيث

يمتنع أن يشكل فى صورة حدود كلية صارمة تفصل الداخل عن الخارج . وهى تفعل ذلك ، كما أشرت ، بأشكال مختلفة ؛ منها فتح النص عن طريق التعددية والاحتمالات التى تملؤه على مستوى دلالى ؛ ومنها فتح النص فيزيائيا عن طريق تشكيل النص من أنماط كتابية مختلفة (النثر ، الشعر ، الصورة ، اللون ، . . . الخ) ومنها ، وهو ما بدأ فى النضج الآن فى الشعر العربى الحديث ، فتح النص عن طريق ربط مكونات داخلية فيه بمكونات خارجية عن طريق الإشارات والحواشى والتعليقات .

النص الحديث ، إذن ، نص مفتوح . والحداثة سعى إلى فتح النص . وإذ أقرر هذا فإننى أعى تماما أننى أطرح تصوراً مناقضا لتصور شائع جداً فى الدراسات النقدية ، هو أن النص كيان مغلق ، أو نظام مغلق مكتف بذاته . ولن أسعى هنا إلى المقارنة بين ما أطرحه وهذا التصور ، بل سأسعى ، بدلا من ذلك ، إلى بلورة أطروحتى فحسب .

الحداثة سعى دائب إلى فتح النص . إنها تطوير جذرى لمبدأ التعامل مع اللفظة المفردة ، أو العبارة المفردة ، بنقل آلية تعبيرها من مستوى المعنى إلى مستوى معنى المعنى ، كما يعبر عبد القاهر الجرجانى ، ثم نقل لهذا المبدأ من مستوى الجملة المفردة إلى مستوى النص الكلى . هكذا يمكن القول إن النص الحديث لا يعنى ما يقوله مباشرة ، بل يعنى من خلال سلسلة من العمليات هى آلية تشكل معنى المعنى . إن عبارة «هو كثير الرماد» لا تعنى «كمية الرماد الكبيرة لدى الإنسان» بل تعنى عن طريق فك سلسلة من أنظمة الترميز تؤدى فى النهاية إلى «هو كريم» . وهكذا تكون آلية عمل النص الحديث فى وجوده الكلى ؛ إنه يعمل دائما على مستوى معنى المعنى ، أو ما سيسميه «ريفاتير» بعد الجرجانى بقرون ، مستوى الدلالة "significance" (فى مقابل مستوى المعنى) ، ويجعله جوهر العملية السيميائية فى الشعر .

٢٢

ومن تجليات فتح النص أيضا ازدواج الصوت . ثمة صوت داخلى ينصهر فى عالم النص ، وصوت خارجى يمثل مستوى أعلى من الوعى لا يسمح بالانصهار ، بل يبدو قابعا على مسافة من النص ، قادراً على رؤيته وتمثله والتعليق عليه وتفسيره . . الخ . ويمكن أن نسمى ازدواجية الصوت هذه «ازدواجية الوعى» ؛ بمعنى أن هناك مستويين من الوعى يسهمان فى تشكيل النص فى هذه الحالة : وعى انصهارى عضوى ، ووعى انفصامى ضدى .

ويمثل ما أسميه «الوعى الانصهارى» فى النص حالة من التوحد المطلق بين الذات والصوت الذى «يروى» النص . وأنا أستخدم «يروى» هنا بمعنى التشكيل اللغوى المنطوق للنص ، لا بمعنى السرد الروائى المعروف ؛ أى أننى أستخدم «يروى» لتشكيل النص الغنائى القصير الذى يخلو من عنصر السرد ، كما أستخدمه لوصف تشكيل النص السردى فعلا . إن الصوت الذى يروى قصيدة أدونيس : «عندما أغرق فى عينيك عينى. . .» مثلا ، موحد مع الذات القائلة توحيدا مطلقاً . ولعل هذا التوحد أن يكون السمة الأساسية للنص القديم بكل أشكاله . أما النص الحديث فإنه مُختَرَق بتعدد صوتى فعلى أحياناً (وبذلك يكتسب طبيعة المسرحية) ، أو منقسم على نفسه ، بحيث تقوم بين الصوت الذى يرويه والذات القائلة مسافة ما ، تتغير درجة سعتها من نص إلى نص ، فى عمل الشاعر الواحد ، ومن نص لمؤلف ما إلى نص لمؤلف آخر . ولعل الإخفاق فى إدراك هذه الطبيعة المزدوجة للنص الحديث أن يكون مسؤولا عن الإخفاق فى قراءة النص بشكل سليم أحياناً . وقد تكون مثل هذه الازدواجية هى ما يميز النص «الغنائى» الحديث عن النص الغنائى اللاحديث ، والظاهرة التى تجعل الأنا فى النص الحديث مختلفة جذرياً عن الأنا فى النص اللاحديث ، وتسمح فى النهاية بتطوير الشخصية المُتَلَبِّسة ، التاريخية أو المبتدعة ، التى نراها ، مثلا ، فى مهيار أدونيس ، أو حلاج صلاح عبد الصبور ، أو الخيام عند البياتى ، أو السندباد عند خليل حاوى .

هذا الانفصام بين الذات القائلة والصوت الراوى هو الذى يتطور أيضاً ليتجلى فى ظاهرة التعليق والإشارات التى تفتح النص ، على مستوى الوعى المشكل ، وتمنعه من تشكيل نظام مغلق ، وتمنحه طبيعته المتوترة بين وعيين يدخلان فى علاقة تراكب تطابقى حاد .

٢٣

يتجسد فتح النص فى تمزيق الطبيعة المستقلة للوحدة الإيقاعية ، من جهة ، وللتشكيل الإيقاعى الكامل ، من جهة أخرى . لقد كانت التفعيلة فى الشعر العربى تمتلك شخصيتها المستقلة وحدودها الصارمة ، عاكسة صرامة الحدود فى الثقافة بأكملها ، وكان البيت الواحد ذا حدود صارمة معادلة ، وشخصية عروضية مستقلة . أما فى الشعر الحديث ، فقد بدأت شخصية الوحدة الإيقاعية فى الالتباس ، كما أصبح التشكيل الإيقاعى بأكمله احتمالياً . وقد أثارت أمثلة بسيطة من هذا الالتباس ردة فعل حادة لدى بعض حاملى راية الصرامة والاستقلالية من الدارسين ، الذين لم يستطيعوا تقبل حدوث (مستفعلن) و (فعولن) ، مثلا ، وحدة أخيرة لبيتين فى قصيدة واحدة . لكن الشعر استمر فى تدميره لهذه الحدود الصارمة ، مازجاً بين أكثر من وحدتين مختلفتين فى نهاية البيت ، كما يحدث فى هذا المقطع لصلاح عبد الصبور :

«وحبذا لو كان فى حكايته (متفعلن)
موعظة وعبره (فعولن)
فإن ذهنى مجدب عن ابتكار قصة ملائمة (متفعلن)
تشد لهفة الجمهور (مفاعيلان)
أجملها فى الجمعة القادمة (فاعلن)
موعظتى فى مسجد المنصور (مفعول)

بيد أن هذا النمط من التداخل الإيقاعي لم يكن إلا مؤشرا صغيراً على الحركة المتسارعة في اتجاه إلغاء الحدود الصارمة ، وخلق النسيج الإيقاعي عميق اللبس ، متعدد الاحتمالات ، بدءا من اختراق بنية التفعيلة الواحدة ، وانتهاء باختراق بنية البحر كله . وسأكتفي ، تمثيلا على ذلك ، بتقديم نماذج لما حدث لبحور الخبب والمتدارك والرجز ، ولبحر آخر يبدو أقل قابلية لهذا الاختراق هو الرمل .

١ - صلاح عبد الصبور

الخبب :

«تتكوّم عندئذ فى عينىّ المرثيات»

/٥ - ٥ - /٥ - ٥ - /٥ - - - /٥ - - - /٥ - - -
- ٥ - ٥/ - ٥٥ /

ب ب ـ/ب ب ـ/ب ب ـ/ـ ـ/ـ ـ/ـ ب /

تتقارب فيها الأجسام وتتلاصق

/٥ - - - - /- - ٥ - /٥ - ٥ - /٥ - - - /٥ - - -
- ٥/

ب ب ـ/ب ب ـ/ـ ـ/ـ ب ب/ب ب ـ/ـ/

تتواجه ، تتعانق

- - - ٥/- - - -/- ٥ - ٥/

ب ب ـ/ب ب ب ب/ـ ـ/

تتدمج وتهوى فى الأفق المغلق

- ٥ - -/- - - ٥/- ٥ - ٥/- ٥ - ٥/- ٥ - ٥/

ـ ب ب/ب ب ـ/ـ ـ/ـ ـ/ـ ـ/

الرجز :

١ - «ولترتفع ، لترتفع ، يا أيها المجيد
يا أجمل الأشياء فى عينى ، أنت يا خفاق
يا أيها العظيم ، يا محبوب ، يا رفيع ، يا مهيب»

٢ - «ونعم ، فقد يكون أمره حكاية طريفه
أقصها لزوجتى حين أعود فى المساء
فهى تحب أطباق الحديث فى موائد العشاء»

فى كلا هذين النموذجين نرى ظاهرة ، كنت قد أشرت إلى ورودها عند عبد الصبور فى دراسة سابقة ، هى ورود (مفاعيلن) فى الرجز ضمن سلسلة تتألف من (مستفعلن مستفعلن) ومشتقاتها . ويمثل ذلك اختراقاً لقاعدة أساسية من قواعد العروض هى منع توالى وتدين ، كما يمثل إقحاماً لوحدة متميزة جداً (مفاعيلن) فى بحر يمنع ورودها فيه .

الرمل :

«جارتى مدت من الشرفة حبلا من نغم
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار
نغم يقلع من قلبى السكينة»

[ورود المقطع زائد الطول (أو متحرك ساكن ساكن) وحدة مستقلة فى الرمل خروج على قواعد العروض واختراق لسلطة التقعيد] .

«ورفاقى طيبون
ربما لا يملك الواحد منهم حشوة فم
ويمرون على الدنيا خفافا كالنسم»

(ورود : (- ٥ - - - ٥ .مستعلن) فى الرمل خروج مطلق على قواعد العروض من جديد (وقد يقترح أن هذا خطأ مطبعى لكننى لا أتردد فى التعامل مع النص كما هو وارد) .

أدونيس :

المتدارك :

«ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب ، أبنى جزيره
أصل الغصن بالشطوط
وإذا ضاعت المرافىء واسودت الخطوط
ألبس الدهشة الأسيرة
فى جناح الفراشة
خلف حصن السنابل والضوء فى موطن الهشاشة»

يشكل هذا النموذج مثلا ممتازاً على اختراق القواعد من جهة ، وعلى حدوث اللبس الإيقاعى من جهة ثانية . ذلك أن البيت الأول يتشكل من تكرار منتظم لوحدة المتدارك «فاعلن» . أما البيت الثانى فإنه ملتبس ، قابل للوصف بطريقتين :

أصل الغصن بالشطوط

(أ)- - - ٥/- ٥ - - - ٥/- - ٥ ٥/

(ب)- - - ٥ - ٥/- - ٥ - - - ٥ ٥/

وكذلك البيت الثالث :

وإذا ضاعت المرافىء واسودت الخطوط

(أ)- - - ٥/ - ٥ - - ٥/ - - ٥ -/ - - ٥ - ٥/
- - ٥ - - - ٥ ٥/

(ب)- - - ٥ - ٥/ - - ٥ - - ٥/ - - - ٥ - ٥/
- - ٥ - - - ٥ ٥/

هكذا يمكن للبيتين أن ينتميا إلى المتدارك (الصيغة أ) أو إلى الخفيف (الصيغة ب) . وهما فى كلتا الحالتين يمثلان اختراقاً حاداً جداً لسلطة النظام العروضى ؛ فى الحالة الأولى عن طريق ورود (فعول) فى البيت الثانى و (فعول/فعولن/متفعلن) فى البيت

الثالث مع «فاعلن» ؛ وفى الحالة الثانية لأن القصيدة تصبح مبنية على بحرين : المتدارك والخفيف ، هذا فى بيت وذاك فى بيتين ، ثم تعود القصيدة إلى الأول . وما يحدث للمتدارك فى هذه الأبيات يحدث له فى البيتين الخامس والسادس أيضا بصورة مختلفة .

ولعل أوج هذه الحركة التى تندفع باتجاه فتح النص إيقاعياً ، وتؤدى إلى خلق درجة عالية جداً من اللبس والكثافة الإيقاعيين ، أن يتمثل فى قصيدتى أدونيس «هذا هو اسمى» و «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» . هوذا مقطع من الأولى :

«ماحيا كل حكمة
هذه نارى
لم تبق آية - دمى الآية
هذا بدئى
دخلت إلى حوضك
أرض تدور حولى أعضاؤك نيل يجرى

طفونا ترسبنا/تقاطعت فى دمى قطعت صدرك أمواجى

اعتصرت لنبدأ : نسى الحب شفرة الليل/هل أصرخ

إن الطوفان يأتى ؟/لنبدأ : صرخة تعرج المدينة والناس

مرايا تمشى/إذا عبر الملح التقينا هل أنت ؟/

. . . .

وعلىٌ رموه فى الجب غطوه بقش والشمس تحمل

قتلاها وتمضى/هل يعرف الضوء فى أرض علىٍّ طريقه ؟

هل يلاقينا ؟ سمعنا دما رأينا أنينا/

سنقول الحقيقة : هذى بلاد
رفعت فخذها
راية . . .

. . . .

وطنى فىّ لاجىء

وليكن وجهى فيئا

دهر من الحجر العاشق يمشى حولى أنا العاشق الأول

للنار تحمل أيامى نار أنثى دم تحت نهديها صليل . .

. . . .

نحمل الأزمنة

مازجين الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم

كقطيع من الأحصنة

قادراً أن أغير : لغم الحضارة - هذا هو اسمى

الأمة استراحت

فى عسل الرباب والمحراب

حصّنها الخالق مثل خندق

وسدّه .

لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب

(منشور سرى)» .

لا يقتصر اللبس فى هذا المقطع على طبيعة الوحدة المفردة ، بل إنه ليتجاوز ذلك ليصبح لبسا فى النسيج الإيقاعى بأكمله . هنا يغدو الإيقاع موجة متدافعة منحسرة ، لينة ، عنيفة ، تمتزج فيها الذروة بالقرار ، ويتحدان لتتفجر منهما معا إمكانات إيقاعية جديدة . كل موجة تختزن موجات ، تتفرج عنها ثم تعود إلى مداها المندفع الأول ، خالقة من هذه العودة أيضا واقعاً إيقاعياً جديداً . وما إن تكتمل استدارة هذا الإيقاع التوليدى حتى يندفع تيار إيقاعى مغاير تماما ، وحيد الخط ، فتتشكل القصيدة بذلك بنية إيقاعية مشحونة بالتوتر والاندفاع ، يخترقها صوت متميز يعادل دور العازف المنفرد (solo) إذ يعقد حواراً مع أوركسترا كاملة فى كونشرتو للبيانو مثلا . وما يكاد الصوت المنفرد يتشكل ويبدأ فى الاتجاه نحو ذروته ، حتى تندفع الأوركسترا ، أو آلة جديدة منها ، تزحم الصوت ، تحاوره ، تتجاوزه ، تدفعه إلى ما تحت السطح لتطغى هى عليه . ثم ينبثق الصوت من جديد ، أو تهدر الأوركسترا بأكملها .

وفى ذلك كله يتشابك النسيج الإيقاعى ويتعقد ، وتتداخل الأشياء مخترقة كل الحدود المتوقعة فيما بينها ، بل متجاوزة لها ، وتصبح القصيدة أقرب ما يمكن أن نتخيله شعرياً للوحة تجريدية تتداخل فيها الخطوط والألوان عبر مساحة اللوحة ، خالقة أبعادها الخاصة ، وحركتها التى لا قاعدة لها سوى نفسها ، أو لا حدود لها إلا حيث تختار هى أن تقف ، بعد أن تكون قد أكملت رحلتها المختارة . وإذا كنت لا أتتبع هذه البنية الإيقاعية بالتفصيل ، فذلك لأن خالدة سعيد قدمت دراسة مستفيضة لما أسمته إيقاع الشوق والتجاذب فيها .

٢٣ - ١

ما يحدث على المستوى الإيقاعى يحدث ، كما أشرت سابقاً ، على مستوى القافية التى تصبح خاضعة لفاعلية خلق اللبس والتشابك واختراق الحدود الصارمة فى اتجاه فتح النص وتحويله إلى بؤرة من الاحتمالات . ويتمثل ذلك كله فى التداخل الذى يخترق حدود الجملة اللغوية ، وأنساق القافية ، ليربط ، إيقاعياً ، بين وحدات لغوية متتالية ، محققاً عملية مدهشة هى

الاتصال عبر الانفصام . وفى هذا النمط تبدو القصيدة مقسمة إلى أجزاء تلعب فيها القافية (التى تعطى حقها الطبيعى من التقفوية) دور المؤشر اللغوى على الانفصام ، لكن الوزن يأتى ليقوم بدور الاتصال ؛ فكأن الوزن يصبح جسراً يصل بين المنفصمين . وتخلق هذه الظاهرة توتراً عميقاً بين الاتصال/الانفصام ، يميز لغة الشعر الحديث ، ولا أعرف له مثلا فى الشعر القديم إطلاقاً .

وسأمثل عليه بنموذج لمحمود درويش من «قصيدة لبيروت» .

«تفاحة للبحر . نرجسة الرخام . فراشة حجرية .
بيروت شكل الروح
فى المرآة .
وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .
بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام .
فضة ، زبد ، وصايا الأرض فى ريش الحمام .
وفاة سنبلة . تشرد نجمة بينى وبين حبيبتى بيروت .
لم أسمع دمى .
من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمى . . . وتنام
من مطر على البحر اكتشفنا الاسم ؛ من طعم الخريف وبرتقال القادمين
من الجنوب ، كأننا أسلافنا . نأتى إلى بيروت كى نأتى إلى بيروت . .
من مطر بنينا كوخنا . . .

وما يحدث هنا شائق جداً ؛ ذلك أن البيت الأول يستمر من «تفاحة للبحر» حتى «ورائحة الغمام» ، حيث ينبغى أن نقرأ (الغمام) بتسكين الميم . ويبدأ البيت التالى بالتفعيلة الجديدة فى جملة لغوية جديدة : «بيروت من . . .» ويصل البيت الثانى إلى قراره «وأندلس وشام» مشكلا الآن نسقا تقفويا (الغمام) ، (وشام) بسكون الميم .

بيد أن قراءة (وشام) ستخلخل النمو الإيقاعى للقصيدة ؛ لأن البدء بقراءة «فضة ، زبد . . .» لا يخلق وحدة «متفاعلن» . ومن أجل تلافى الخلل الإيقاعى ، ينبغى أن نعود إلى البيت الثانى ونقرأ :

«بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام فضة ، زبد . . .» .

وفى هذا البيت ، أيضا ، ينبغى-للحفاظ على القافية-أن نقرأ «وصايا الأرض فى ريش الحمام» . بيد أن علينا أن نقرأ «ريش الحمام ، وفاء سنبلة . . .» من أجل الإيقاع . هكذا تتعدد قراءة اللفظة الواحدة ، والجملة الواحدة ، ونخرج من الحدود الصارمة للقافية وللجملة إلى تعددية جديدة من الإمكانات لم يعرفها الشعر من قبل .

وتبلغ ظاهرة التوتر المدروسة هنا درجة عالية من الحدة والدلالة فى مقاطع أخرى من القصيدة حيث يتكون الاتصال/الانفصام لا عبر جملة لغوية متجانسة ، بل عبر تشكلين إيقاعيين مختلفين ، كما فى الأبيات التالية :

«بيروت شكل الظل . أجمل من قصيدتها وأسهل من كلام الناس تغرينا بألف
مدينة مفتوحة وبأبجديات جديدة .
بيروت خيمتنا الوحيدة
بيروت نجمتنا الوحيدة
هل تمددنا على صفصافها لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا . . .» .

إن الاحتفاظ بالقافية هنا «الوحيدة» يجعل المقطع التالى ينتسب جزئيا إلى الرمل . أما الحركة عبر القافية فإنها تنتج الكامل «الوحيدة هل تمددنا» . ويتجلى ذلك إلى درجة أكبر فى المقطع :

«من ملك على عرش
إلى ملك على نعش
سبايا نحن فى هذا الزمان الرخو»

ذلك أن تأكيد القافية (عرش ، نعش) سيجعل المقطع التالى «سبايا نحن» ينتمى إلى الوافر/الهزج . أما عدم تأكيد القافية فإنه يجعل «سبايا نحن» امتداداً إيقاعيا للكامل ، بقراءة «إلى ملك على نعش سبايا» .

ويحدث الأمر نفسه فى الأبيات :

« سبايا نحن فى هذا الزمان الرخو
لم نعثر على شبه نهائى سوى دمنا
ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعبيا
ولم نعثر على ما يجعل السجان وديا
ولم نعثر على شىء يدل على هويتنا »

٢٤

ربطت ، فى الفقرة السابقة ، بين الحداثة وانتهاك القاعدة ، وبينها وبين اللبس . وأود الآن أن أشير إلى بعد أساسى للبس يصبح سمة مميزة للحداثة ، هو أن اللبس ، تحديداً ، عملية خلق للتعددية . كل لبس هو تشابك بين أكثر من واحد ؛ لأن الواحد لا يمكن أن يكون ملتبساً (إلا إذا خرج عن كونه واحداً) ، ولأنه تشابك بين أكثر من واحد، فإن اللبس هو تجسد للتعددية ، وآلية خلقها فى آن واحد ، ومن التعددية تنشأ الطبيعة الاحتمالية ، وهكذا تبدو الحداثة مرتبطة جذرياً بالتعددية والاحتمالية . وهكذا يتحول النص من كتلة لغوية ذات بُعْد واحد ، إلى جسد من الاحتمالات ، وبؤرة للتعدد .

وتتخذ الاحتمالية والتعددية أشكالاً متنوعة فى إنشاء الحداثة بصورة عامة ، لا فى الشعر فقط . ويتجلى ذلك ، فى صورة شاملة ، فى تجاوز الحدود القائمة بين الأنواع الأدبية ، ونشوء مفهوم « الكتابة » التى تشكل صوراً لأنماط أدبية متنوعة فى جسد واحد هو « النص » . والكتابة بهذه الدلالة هى التجسد الأكثر شمولية لمفهوم « النص المفتوح » . وهى تستحق دراسة مفصلة ؛ لكن المجال الحاضر أضيق من أن يتسع لذلك .

٢٥

يتمثل فتح النص ، على مستوى أكثر شمولاً ، فى تحول النص الحديث من نص باهر فى إبرازه للحضور إلى نص كثيف يمارس خلق الغياب . وينبع ذلك من تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ؛ فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشىء وتسمية له ، بل تصبح استثارة لسياقات مختلفة من التجربة ، يتواشج معها الشىء لا فى العالم الخارجى فحسب ، بل فى عالم الذات المعاينة - المجرِّبة . فى اللغة التواصلية تشير اللفظة « باب » إلى موجود فيزيائى تستحضره حين تنطق ؛ وكذلك تفعل كل لفظة . هكذا ينشأ البعد التمثيلى للغة . وفى النص اللاحديث تتجمع الألفاظ فى روابط معينة لتمثل حدثاً تريد أن توصله . وتكون العلاقة بين اللغة والحدث علاقة تمثيل تسعى اللغة فيها إلى إحضار الحدث ؛ إلى إبرازه فى أبعاده الفعلية المدركة ؛ أى إلى تعميق حضوره . هكذا تصبح اللغة كوناً مغلقاً ترتبط فيه الكلمات بالأشياء ارتباطاً إشارياً مباشراً . أما فى النص الحديث ، فإن اللغة لا تستحضر الحدث ؛ لا ترصده فى وجوده الفعلى ، بل تمارس عملية معقدة تتراوح بين أن تزيح الحدث (أو الشىء) عن المحرق ، ثم تنسج حوله ، ومن خلاله ، شبكة معقدة من العلاقات التى يدخل فيها ، وبين أن تحوّل الحدث (الشىء) إلى وجود رمزى صرف ، يختفى فيه الحدث اختفاء شبه مطلق . هكذا يصبح النص الحديث نصاً حول الشىء ؛ يصبح نصاً للغياب ، أو تغييباً للحدث ، وتخفيفاً للضوء المتجه نحوه ، وتحويلاً له عنه . وفى هذا التغييب ، تصبح الذات وعلاقتها بالعالم من خلال الحدث (الشىء) محرق العمل الفنى .

مثل هذا التعامل ، هذه الطريقة فى الرؤيا ، خصيصة جوهرية للحداثة ، وقد تكون أكثر خصائصها تميزاً وحيمية . هكذا يكتب محمود درويش مثلاً عن موتين ، فى نصين مختلفين . الموت الأول هو موت « إبراهيم » فى بيروت ، فى نص عنوانه « قصيدة الخبز » . لكن النص لا يسرد لنا حدثاً ؛ لا يروى تفاصيل خروج إبراهيم من بيته ، بحثاً عن الخبز لأطفاله ، فى بيروت المدافع والصواريخ والرشاشات ، كما كان يمكن لنص لاحديث أن يفعل . لايقدم النص سرداً توالدياً "diachro-nic" بدءاً بشخصية فى لحظة زمنية معينة ، مروراً بأزمة تواجهها هى أزمة جوع الصغار فى سياق من انفجارات القنابل المهددة ، وانتهاء بخروج إبراهيم وسقوطه ميتاً ، لأن مثل هذا التقديم هو ميزة النص اللاحديث ، وهى ما يسعى النص الحديث إلى تجاوزه . ما يفعله النص هو أن يفتت الحدث أولاً ؛ يفتت الزمان والمكان والشخصية والأزمة إلى نثرات منفردة ، ثم يقوم بوضع النثرات تزامنياً فى بؤرة وعى خارجى على الحدث (وعى الشاعر/المعانى) وينسج من خلال هذا الوعى خيوط رؤية إنسانية مليئة بالفجيعة ، مليئة بالاحتفاء فى آن واحد ، عن طريق وضع النثرات غير المتجانسة فى سياق جديد تصبح فيه ، من خلال التضاد والمفارقة ، مشحونة بطاقات تعبيرية ودلالية جديدة كل الجدة . وخلال عملية التفتيت وإعادة التركيب هذه ، يضيع الحدث ؛ ينزاح عن المركز ؛ يغيب ، بل يُغَيَّب ؛ يقبع فى منطقة ظلية تماماً ؛ منطقة تتقاطع فيها الظلال والأضواء فيلف تقاطعها الأشياء بغلالة جديدة لا تقدم تمثيلاً للحدث بل تتجاوزه ، وتكسر عنصر المحاكاة فيه نهائياً :

« كان يوماً غامضاً . . .
تخرج الشمس إلى عاداتها كسلى
رماد معدنى يملأ الشرق
وكان الماء فى أوردة الغيم
وفى كل أنابيب البيوت
يابساً
كان خريفاً يائساً فى عمر بيروت
وكان الموت يمتد من القصر
إلى الراديو إلى بائعة الجنس إلى سوق الخضار
ما الذى أيقظك الآن
تمام الخامسة ؟ » .

من منظور التمثيل ، لا شك أن الصفة « غامضاً » لها دور تعبيرى مباشر ؛ وكذلك رصد حركة الموت ممتداً من القصر إلى سوق الخضار ؛ وكذلك خروج الشمس إلى عاداتها الكسلى ، والخريف اليائس فى عمر بيروت . كل هذه التفاصيل ، التى تختتم بالاستيقاظ فى الخامسة ، تنتمى إلى محور نمو مجازى/كنائى مألوف تماماً فى النص اللاحديث ، هو محور خلق السياق أو الإطار الزمكانى العام لبداية الحدث .

لكن شيئاً آخر يحدث فى النص ، لا علاقة مباشرة له بمحور التنامى الكنائى هذا ، متمثلاً فى :

« وكان الماء فى أوردة الغيم وفى كل أنابيب البيوت
يابساً » .

ذلك أن جفاف الماء فى أوردة الغيم ليس ذا تأثير مباشر على السياق أو على الحدث . لكن دور الصورة فى خلق النص جوهرى ؛ فهى الإشارة الأولى إلى وجود محور آخر فى النص ،

يتنامى جنباً إلى جنب مع محور المجازى/الكنائى ، مشكلاً دخولاً فى عالم الغياب من جهة ، ومخففاً من وضوح البعد التمثيلى لحركة النص من جهة أخرى ، وخالقاً بذلك بعداً جديداً هو بعد اللا مألوف ، أو السامى ، بإزاء البعد الآخر للنص ، وهو بعد العادى ، المألوف .

هكذا تتأسس رؤية القصيدة للحدث على محورين ، ويصبح النص حواراً مستمراً بينهما ؛ حواراً يمنع العادى من الطغيان على النص ، ويمنع السامى واللامألوف من السيطرة عليه ؛ حواراً يقيم توازناً مستمراً بين هذين البعدين ، ويتمثل فى المقطع الثانى الذى يصف إبراهيم بلغة العادى الذى تخترقه ضربات ريشة تنقله إلى مستوى السامى :

« كان إبراهيم رسام المياه
وكسولا عندما يوقظه الفجر
ولكن لإبراهيم أطفالاً . .
يريدون رغيفاً وحليب
كان إبراهيم رساماً وأب . . . » .

لو بقى النص هكذا لتحول مطلقاً إلى تنام على محور المجازى/الكنائى (الوضعى) الذى يقدّم تمثيلاً للحدث . لكن النص يُختَرَق فى الوسط فى موضعين ، بعد البيت الأول ، وفى منتصف البيت الرابع ، بالعبارتين « وسياجا للحروب » ثم « من الليلك والشمس » ، اللتين تقذفانه فجأة خارج محور العادى ، المجازى / الكنائى ، لتدخلاه عالم الغياب ، حيث يشحب التمثيل بل يدمر :

«كان إبراهيم رسام المياه
وسياجا للحروب
وكسولا عندما يوقظه الفجر
ولكن لإبراهيم أطفالا من الليلك والشمس
يريدون رغيفا وحليب
كان إبراهيم رساما وأب» .

وفى العبارة الأخيرة فى هذا المقطع ، يحدث التداخل نفسه ، بل الانقسام ثم التشابك نفسه :

«كان حيّا من دجاج وجنوب وغضب
وبسيطا كصليب» .

ذلك أن «جنوبا» و «صليب» هنا تقضيان على بعد التمثيل ؛ على المحور المجازى/الكنائى ، وتدخلان النص فى عالم الغياب ، وتفتحانه على إمكانات أخرى جديدة ، أو على احتمالات .

وهكذا يستمر النص مدمرا الحدث ، مفتتا إياه ، معيدا تركيبه . وحينما يكتمل النص فإننا نعيد ، آليا ، تركيب الحدث ؛ نعيده لا كما رواه النص - ينبغى أن أقول كما رآه النص - بل على مستوى آخر ، هو مستوى الواقع . ويبقى النص نفسه منفصلا عن هذا المستوى . وبذلك يتم انفصام حاد بين النص فى وجوده الفعلى والحدث على مستوى الواقع . أى أن النص لا يمثل الحدث ، لا يحاكيه ، بل ينسج وجودا موازيا له ، أكثر غنى وثراء دلالاتٍ وتعقيدا ، وأكثر ازدحاما بالذات والعالم الخارجى فى تفاعلهما وانصهار كل منهما فى الآخر .

مثل هذا الانفصام ؛ مثل هذا التدمير للواقع وموازاته وإثرائه وتغييبه ، يمثل أحد الخصائص الجوهرية للنص الحديث ، وأحد العوامل المكونة الأساسية لفتح النص .

وفى الموت الثانى ، فى «قصيدة الأرض» ، ينشأ نص مواز أيضا للحدث ، وسأقدم فى هذه المرة النص أولا :

«فى شهر آذار ، فى سنة الانتفاضة ، قالت لنا الأرض أسرارها الدموية . فى شهر آذار مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات . وقفن على باب مدرسة ابتدائية ، واشتعلن مع الورد والزعتر البلدى ، افتتحن نشيد التراب ، دخلن العناق النهائى - آذار يأتى إلى الأرض ، من باطن الأرض يأتى ، وفى رقصة الفتيات - البنفسج مال قليلا ليعبر صوب البنات . العصافير مدت مناقيرها فى اتجاه النشيد وقلبى .

أنا الأرض
والأرض أنت
خديجة لا تغلقى الباب
خديجة لا تدخلى فى الغياب
سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل
سنطردهم من هواء الجليل

وفى شهر آذار ، مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات . سقطن على باب مدرسة ابتدائية ، للطباشير فوق الأصابع لون العصافير ، فى شهر آذار قالت لنا الأرض أسرارها» .

أول مكونات هذا النص هو شكله النثرى على الصفحة ، والتركيب الإيقاعى المتتابع على مساحة كبيرة ، وإلغاء الحدود المميزة تشكيليا بينه وبين النثر . وبهذا يكتسب النص شكل السرد النثرى لحدث ؛ أى أنه يبلور محوره المجازى/الكنائى ، الذى يتحدد عليه السياق/الزمانى (آذار) ، والمكانى (مدرسة ابتدائية) ، والشخصيات (خمس بنات طالبات) . وجلى أن الحدث هو مقتل الطالبات على باب المدرسة . وذلك كل شىء .

يمكن لهذا السرد أن يكون خبرا فى جريدة ؛ لكن ما يمنعه من أن يكون خبرا فى جريدة ، ويجعله مقطعا فى قصيدة طويلة ، هو بدء النص من الداخل بنسف محور التشكّل المبدئى ، ومنع تحوّله إلى تمثيل للحدث عن طريق اختراقه بصور ذات آلية للدلالة

مغايرة تماما ، ومنتمية إلى محور فوقى ؛ محور يفتح الحدث على عالم أوسع (الأرض) ، وعلى قضية عظيمة (الوطن) ، وعلى مكونات طبيعية غنية بالدلالات (البنفسج ، الورد ، الزعتر ، العصافير) . وهذا المحور الجديد يفتح النص تاريخيا من خلال الإشارة إلى الزعتر ، مستثيرا فى هذه اللحظة نصا آخر ، وصراعا بطوليا آخر ، وشخصية أخرى ، وموتا فاجعا آخر ، هى تلك التى تمثلت فى تل الزعتر ، وفى نص محمود درويش «أحمد الزعتر» . وأولى الإشارات إلى هذا المحور الجديد هى الإشارة التى تكسر محور التمثيل عن طريق إتمام مكونين متضادين تماما : «فى شهر آذار مرت أمام البنفسج والبندقية خمسُ بنات»؛ ذلك أن البنفسج ، حتى وإن كان ينتمى إلى محور الحدث ، أو التمثيل الفعلى ، (أى حتى وإن كان البنفسج فعلا مزروعا أمام المدرسة ، وكان الجنود ببنادقهم يقفون قربه ، فى الحدث التاريخى) يخترق محور التمثيل ويدمره بفعل غِنَى إثاراته الرمزية المناقضة للبندقية . والإشارة الثانية التى تكسر نمو محور التمثيل هى «وقفن على باب مدرسة ابتدائية ، واشتعلن مع الورد والزعتر البلدى ، افتتحن نشيد التراب ، دخلن العناق النهائى» .

هذا الدخول فى العناق النهائى يمثل ، فى آن واحد ، دخول النص فى عناق نهائى بين محوريه ، ودخوله فى عالم الغياب؛ وإن النص نفسه ليعى حركته فى اتجاه الغياب ، كما هو جلى فى البيت «خديجة لا تغلقى الباب لا تدخلى فى الغياب» . ويتجسد هذا الدخول فى هذه العبارة البسيطة :

«سنطردهم من الجليل»

ولو كانت هذه هى عبارة الشاعر حقا ، لكانت تنتمى إلى النص اللاحديث ، لكانت مثل أى قصيدة حماسية أخرى سابقة على الحداثة . بيد أن هذه ليست هى عبارة الشاعر الفعلية ؛ فعبارته هى :

«سنطردهم من هواء الجليل»

التى تجسد تدمير التمثيل ، باختراق المحور المجازى/ الكنائى بحيله الطاغى إلى تمثيل الحدث ، وإخراج النص إلى مستوى المحور الآخر .

وأخيراً ، حين يعود محور التمثيل للطغيان فى القول :

« وفى شهر آذار ، مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات ، سقطن على باب مدرسة ابتدائية » ،

فإن النص يندفع مخترقا هذا المحور ، مرتفعاً به من مستوى التمثيل ؛ من مستوى العادى الواضح ، المحدد ، إلى مستوى السامى اللا محدد ، بالعبارة التى تلى ذلك مباشرة :

« للطباشير فوق الأصابع لون العصافير » .

فعلى مستوى التمثيل ، لا تؤدى هذه العبارة دورا واضحاً ؛ فهى ليست استمرارا للحدث (سقطن) ، وليست رصدا لجزئية منه ، أو تصويرا لانفعال معين بإزائه ، إنما هى تغييب للحدث ، وتدمير لتناميه التمثيلى ، وإزاحة له عن المركز . هى ، فى النهاية ، مزج للضوء بالظل ؛ للواضح بالمبهم ؛ للدال بالخفى الدلالة ، هى نقل للغة من مستوى التسمية؛من مستوى الإشارة إلى الشىء ، إلى مستوى نسج شبكة مبهمة حول الشىء ، وإقحامه فى عالم الغياب هى النقلة من الحضور إلى الغياب ؛ هى الحوار الحميم ، فى لغة محمود درويش ، بين المألوف والخارق - وذلك هو ما يمنح شعره طبيعته المميزة ، وما يدخله فى الصميم من شعر الحداثة فى آن واحد .

٢٥ - ١

تتخذ هذه الفاعلية الجوهرية من فاعليات الرؤيا الحديثة أشكالا متعددة ، سأكتفى هنا بتسمية ثلاثة منها ، آملا أن تستطيع الدراسة فى المستقبل إيفاء الموضوع حقه .

الشكل الأول : هو شكل الإزاحة المكانية ؛ إذ يزيح النص الشىء عن المركز (والشىء هنا لا دلالة حسية له ، بل إنه ليشمل الشعور الفكرى) ليركز بدلا منه على ما يرتبط به ارتباطا مجازيا/كنائيا . ويتمثل فى نصوص مثل «سوق القرية» للبياتى ، وأعمال كثيرة لعبد الصبور ، وفى هذا النص لأحمد عبد المعطى حجازى :

«تعليق على منظر طبيعى»

* * *

شمس تسقط فى أفق شتوى
شمس حمراء
والغيم رصاصى
تنفذ منه حزم الأضواء
وأنا طفل ريفى
يدهمنى الليل
كانت سيارتنا تلتهم الخيط الأسفلت
الصاعد من قريتنا لمدينتنا
حين تمنيت
لو أنى أقذف نفسى
فوق العشب المبتل

* * *

شمس تسقط فى أفق شتوى
قصر مسحور
بوابة نور
تفضى لزمان أسطورى
كف خضبت بالحناء
طاووس يصعد فى الجوزاء
بالذيل القزحى المنشور

في الماضي كان الله
يظهر لي حين تغيب الشمس
في هيئة بستاني
يتجول في الأفق الوردي
ويرش الماء على الدنيا الخضراء

الصورة ماثلة
لكن الطفل الرسام
طحنته الأيام» .

الشكل الثاني : هو شكل التغييب عن طريق تحويل الشيء إلى وجود رمزي صرف ، وتنمية النص حوله عن طريق استعاري طاغ . ويتمثل ذلك في عمل أدونيس ، في مهيار مثلا ، كما يتمثل ، جزئيا ، في «أنشودة المطر» ، التي يتناول السياب في مطلعها الحبيبة ، لا عن طريق التمثيل وإبرازها ناصعة مفصلة الملامح ، بل عن طريق إغراقها في شبكة من علاقات المشابهة الخفية ، الظلية :

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
وشرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء . . . كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وَهْناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما ، النجوم . . .
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء» .

في هذه الصورة للحبيبة ، التي تنشأ على محور المجاز ، مركزة على جزء من كل (العينين بدلا من المرأة) ، ثم تنزلق إلى محور المشابهة لتتنامى عليه وتكتمل ، لا تبرز العينان موجودا حسيا محدد الخصائص ، ناصعا ، بل ، على العكس ، تتسرب العينان في شبكة من الصور والموجودات والألوان والمفاهيم المتضادة ، والمتناقضة ، المؤتلفة ، المتداخلة ، بحيث إن العينين تضيعان عمليا في لجة ماء تخفيهما بدلا من أن تبرزهما ، لكنهما ، في خفائهما المادي هذا ، تصبحان أعمق قدرة على تفجير الإيحاءات العميقة ، وأكثر ثراء في إضاءتهما لعالم داخلي صرف ، تنحل فيه الذات ، وتنحلان هما فيه في آن واحد .

الشكل الثالث : هو الشكل الذي وصفته عند محمود درويش قبل قليل ؛ وهو شكل الحوار الدائب بين محورين يمثلان إحداثيات الشيء : محور العادي الكنائي ؛ ومحور السامي الاستعاري ؛ أي محور الدال ، ومحور خفي الدلالة ؛ محور التسمية ، ومحور الترميز .

ويمكن إعادة تسمية هذه الأشكال : الانحراف عن الشيء (الأول) ، وتحويل الشيء إلى رمز (الثاني) ، والانحراف بالشيء من محور أول إلى محور آخر (الثالث) . وإن كلا من هذه الأشكال ليستحق دراسة متأنية دقيقة ، آملا أن يسهم بعضنا في القيام بها قريبا .

ولأعد إلى منطلقي النظريّ الآن : هذه الأشكال الثلاثة جميعا طرق مختلفة تسهم في النهاية في تحويل النص إلى نص مفتوح ، وتمنع تحوّله إلى نص مغلق ؛ لأن طغيان التمثيل هو في النهاية التعبير الأسمى عن تبلور النص المغلق .

٢٦

بين أضخم تجليات فتح النص ، وخلق آلية عمله على هذا الصعيد ، في الشعر الحديث ، استخدام الأسطورة ، وهي ظاهرة درست من جوانب متعددة ، لكنها ما تزال تستحق دراسة سيميائية دقيقة . ذلك أن لغة الأسطورة حين تدخل في النص تؤدي دورا جوهريا هو فتح النص تماما ؛ فتحه تزامنيا (synchronisticaly) ، أي على صعيد العلاقات المتشكلة ضمن بنية النص بين المكوّن الأسطوري والمكون التجريبي ، ثم توالديا (diachronisticaly) ، أي على صعيد العلاقات بين النص الحاضر بوصفه بنية كلية وتاريخ الثقافة بأكملها من حيث تنبع الأسطورة ؛ أي تاريخ الفكر الأسطوري بأكمله ، وانخراط الذات الجماعية فيه . إن الأسطورة ، بهذا التصور ، هي فعل توتير حاد في النص ، وفتح لبؤرة إشعاعات داخلية وخارجيةفيه . ومن هذه الآلية تنشأ ظاهرة أخرى شغف بها النقد الحديث ، هي آلية التداخل النصي (أو التناص) —"inter-textuality" .

في نص السياب ، «مدينة بلا مطر» مثلا ، تبدأ القصيدة خالقة المستوى الأدائي الحاضر (لأسمه الواقع) للنص :

«مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب
تحم دروبها والدور ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها» .

ويتشكل النص حتى هذه اللحظة على مستوى «المعنى» والواقع المعاين ، أي التمثيل والمحاكاة ، ليكوّن نصا مغلقا . وفجأة ينفتح النص بهذه البؤرة الأسطورية الفياضة ، التي تدخله في علاقة من علاقات التناصّ عميقة الغور :

«صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب
صحا تموز ، عاد لبابل الخضراء يرعاها
وتوشك أن تدق طبول بابل ، ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها

وفى غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار ،
ويرتفع الوعاء ، كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح . . . » .

بهذا النمط من الحضور ، يمنع البعد الأسطورى تحول النص إلى نص مغلق ، ويفتحه ، كما أشرت ، تزامنيا وتوالديا . وهذا الدور الجذرى للاستخدام الأسطورى فى النص الحديث هو بالضبط ما يميزه عن الأسطورة فى النص اللاحديث . فحين يكتب شفيق المعلوف ، مثلا ، «عبقر» فإنه لا يخلق نصا حديثا ؛ لأنه يخلق نصا مغلقا ، يشكل معالجة شعرية «للقصة» الأسطورية . فالأسطورة هنا تعمل على صعيد المعنى ولا تتحرك ضمن نص أكبر لكى تعمل على صعيد معنى المعنى . وليس التعامل مع الأسطورة فريدا فى هذا السياق ، بل إن الظواهر الأخرى التى عرفها الشعر الحديث ، مثل استخدام الشخصية التاريخية ، أو التراث الشعبى ، أو الاقتباس والتضمين ، أو خلق البطل اللاتاريخى ، كلها تجسد الفاعلية ذاتها ، والهاجس ذاته : إنها جميعا ديناميكيات (حيوية) لفتح النص . ومصدر تميز الشخصية التاريخية فى النص الحديث عنها فى النص اللاحديث هو ذاته المصدر الذى أشرت إليه فى حالة الأسطورة ، حيث يكتب أحمد شوقى مسرحية قمبيز ، أو مصرع كليوباترا أو غيرهما ؛ فإن ما يميز نصه هو أنه نص مغلق ؛ نص ينظم الحدث التاريخى القائم ، إنه معالجة منظومة للتاريخ ، لكنه ليس نصا حديثا . أما حين يكتب أدونيس «مهيار» ، أو يكتب البياتى «الخيام» ، أو يكتب عبد الصبور «الحلاج» ، فإنهم يخلقون نصوصا مفتوحة يكون دور الذات التاريخية فيها فتح النص تزامنيا وتوالديا ، ومنعه من أن يصبح نصا مغلقا .

وليست كثافة النص ، كما نسميها ، أو تشابك الدلالات فيه ، أو غناه ، فى مثل هذه الحالات ، إلا نتاجا لهذه الطبيعة المفتوحة التى يملكها .

٢٧

قلت قبل قليل إن الاقتباس والتضمين ينضويان تحت الظاهرة التى أحاول أن أرصدها . وتطويرا لهذا الكلام ، أود أن أشير إلى أن التناص مكون جوهرى فى لغة الشعر الحديث ، مع أنه يتخذ شكلا آخر غير الاقتباس والتضمين . إن لغة أدونيس الشعرية تفعل عادة عن طريق الإشارات الداخلية إلى نصوص أخرى تقف هى بإزائها ، أو تتوحد معها ، مفجّرَة إياها فى حضور شعرى جديد . لكن التناص قد يتخذ فعلا شكل الاقتباس ، كما يحدث فى اقتباس لغة الشعر الشعبى أو اللغة اليومية . ومن الشائق هنا أن يشار إلى أن ظاهرة التضمين فى الشعر القديم قد تكون فعلا ظاهرة عباسية ، أى ظاهرة من ظواهر الحداثة ، كما هى عند بشار وأبى نواس . والتضمين ، إضافة إلى كونه فتحا للنص ، هو تأكيد لازدواجية الوعى التى أشرت إليها فى مكان آخر من هذه الدراسة . لذلك نجد ، مثلا ، أبياتا مشتركة بين قصائد جاهلية سابقة على الحداثة ، لكننا لا نستطيع معاينتها بوصفها تؤدى الدور الذى يؤديه التضمين فى شعر الحداثة العباسية . فى الأولى يتم انصهار كلى على مستوى الوعى ؛ وفى الثانية ثمة ازدواجية للوعى . فى الأولى يصبح البيت المشترك جزءا عضويا من النص المنتج ، لأنه أصلا جزء عضوى من التراث الشفهى الجماعى ، الذى يصدر عنه المنتج بوصفه مصطلحه الشعرى الخاص ؛ وفى الثانية يظل المضمن اقتباسا ؛ أى أنه يظل تجسيدا لفتح النص على نصوص أخرى . وقد يتم مثل هذا الفعل بنقل النص من سياقه الطبيعى إلى سياق جديد كل الجدة ، كما يفعل أبو الهندى فى :

«سموت إليها بعدما نام أهلها . . .» .

وكما يفعل أبو نواس بعشرات الآيات القرآنية بشكل خاص ، ناقلا إياها من سياق المقدّس إلى سياق المدنّس ، معمقا بذلك حدة رفضه للسلطة الدينية ولسلطة النص معا :

« أثنِ على الخمر بآلائها   وسمِّها أحسن أسمائها »

بيد أن التناص (التداخل النصى) يتخذ شكلا أكثر خفاء وباطنية فى النص الحديث ، ويكون ، لذلك ، أكثر ثراء وألصق بروح الحداثة ؛ إذ يصبح ، من جهة ، مصدراً للبس عميق أخاذ ، ومن جهة أخرى فتحا للنص شفافا ، يستثير الأصداء الخافتة بدلا من التسمية المباشرة . وهو بذلك كله يوسع المسافة بين النص المشار إليه والنص المشير ؛ بين النص الذى يشكل الخلفية والنص المفتوح على هذه الخلفية . ومن النماذج المتميزة على هذا النمط من التداخل النصى قصيدة صلاح عبد الصبور «أغنية حـــب» :

«وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطه
خدا حبيبى فلقتا رمان
جيد حبيبى مقلع من الرخام
نهدا حبيبى طائران توأمان أزغبان
حضن حبيبى واحة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام والأمان
قرب حبيبى» .

فالنص هنا لا يقتبس من «نشيد الإنشاد» ، ولا يضمِّنه ، بل ينسج من ظلاله وأصدائه أغنية تنفتح على بعد أسطورى ، طقوسى ، روحى ، وعلى لغة رائعة الشفافية ، ضمن نص أوسع يكون لتميزها عنه فاعلية شبه سحرية . وهكذا فإن النص الجديد لا ينفتح على «نشيد الإنشاد» فحسب ، بل على سياقه الكلى الذى يتألف من العهد القديم بأكمله .

أصل الآن إلى الشكل الأخير، لكنه الأكثر مغامرة وفتحا للنص بصورة فيزيائية فعلية ؛ أقصد النص المهمَّش، المنقسم إلى مستويين : جسد وحواش . ومع أن الأمثلة على هذا النمط ما تزال قليلة فإن أهميته كبيرة، ودلالاته عميقة . وأفضل نموذج أعرفه لهذا النص هو قصيدة أدونيس التى أشرت إليها مرات «إسماعيل» (انظر القصيدة فى نهاية المقال)

ولست أطمح، طبعا، إلى تقديم دراسة لهذا النص، فذلك محال هنا، بل سأكتفى بتقديم صورة لجزء منه، والتعليق على فقرة أخرى، بعد أن كنت قد علقت على إحدى فقراته فى موضع سابق .

يبدأ فتح النص هنا فى عنوانه، ويتسارع فى الإشارة النثرية التى يقدم بها النص، والتى تنفى وجود أية علاقة للأسماء المعروفة، دينيا وتاريخيا، مع الأسماء الواردة فى القصيدة، وتؤكد كون الاشتراك بينها مقصورا على اللفظ . فالإشارة النافية تصبح دعوة مباشرة للمتلقى إلى البحث عن الشخصيات الدينية والتاريخية . واكتشاف طبيعتها وأدوارها وما تثيره من دلالات، ليقارن بينها وبين سمياتها القائمة فى النص . هكذا يتحول إلى إغواء يتجه نحو الإيجاب، نحو اكتشاف الاشتراك بين التاريخ والنص . لكن هذه طريقة مألوفة فى فتح النص سرعان ما يتجاوزها إلى طرق جديدة أكثر تشابكا وتعقيدا، وأغنى إشعاعات فى فتح النص على شبكة باهرة من المجالات والذوات واللغات . ويشكل النص بذلك ذروة لاتجاه فى نصوص سابقة لدى شعراء آخرين، ولدى أدونيس، تتجه جميعا نحو تعميق الفتح (الانفتاح) .

يتشكل النص، فضائيا، من ثلاث مساحات فراغية مختلفة الطبيعة والدور، لكنها جميعا مشتركة فى مركز هو الإيقاع النابع من قاعدة وزنية هى الكامل . المساحة الرئيسية هى الجسد الفعلى للنص، الذى يشكله صوت واحد (الأنا)، وينشق هذا الجسد بتشكيل المساحتين الأخريين : مساحة داخلية تنشأ ضمن الجسد، محتلة مربعات ومستطيلات تبقى مفتوحة فيزيائيا على النص، إلا فى حالة واحدة قبل نهاية الحركة الأولى ؛ ومساحة خارجية مفصولة عن النص بخط فاصل، تحته تقع الحواشى (الإشارات) . ولا حدود مكانية لها باستثناء هذا الخط .

ويرافق هذا الانغلاق/الانفتاح النابع من التشكيل الفضائى للنص، انفتاح من نمط آخر ينبع من طبيعة إشارات الحواشى، ودلالاتها، وهوية الأصوات فيها، وتوزيعها عبر النص كله . ولعل أول ملاحظة تتطلب الدراسة الدقيقة هى أن عدد إشارات الحواشى يبلغ ٢٩ إشارة، أكثر من نصفها يقع حواشى للحركة الأولى (٢١ إشارة) ؛ وأن عدد إشارات حواشى الحركة الثانية هو (٨)، وعدد إشارات الحركة الثالثة هو (٦) . أما الحركة الرابعة فإن إشاراتها أربع فقط .

أما المساحات المغلقة/المفتوحة الداخلية فإن عددها أربع ؛ ثلاث منها تقع فى الحركة الأولى، وواحدة فى الحركة الثانية، وتخلو الحركتان الثالثة والرابعة من مثل هذه المساحات .

هكذا تكون الحركة الأولى هى الأكثر كثافة، والأكثر تشابكاً وتداخلا، والأكثر انفتاحا على الخارج (التاريخ/الحاضر) ؛ وتكون الحركة الرابعة هى الأكثر تجانسا، وصفاء والأكثر انغلاقا على نفسها .

كنت قد قلت إننى لا أطمح إلى دراسة هذا النص المتشابك هنا، لكننى سأشير إلى ملمح آخر فيه قبل أن أتركه .

على عكس ما تمثله الإشارات الكثيرة فى « الأرض الخراب » مثلا، ليست إشارات حواشى « إسماعيل » إحالات إلى مصادر ومراجع لاقتباسات فى جسد النص، أو لمادة أسطورية أو تاريخية، بل هى جزء تكوينى من النص ؛ أى أنها مستوى آخر من مستويات الإنتاج الشعرى الفعلى الذى تمارسه (الأنا) لتكوين النص . وهكذا فإنها تشكل أصواتا تتابع بناء النص عن طريق إضاءة تفاصيل داخلية فيه، أو التعليق على أبعاد أصلية فى تكوينه، أو خلق مستوى سفلى تحزينى له، كنت قد أشرت سابقا إلى إمكانية أن يعد كشفا لما تحت الوعى أو اللاوعى (الشخصى، التاريخى، والحاضر) للذات الأساسية فى النص نفسه .

الإشارة الأولى، مثلاً، تأتى إضاءة أساسية للجملة التى تعلق عليها فى النص ؛ تقول الجملة : « وأنا الذى نبذته كل قبيلة » فترد الإشارة مشكلة طرفا نقيضا محاورا يطور مقولة أساسية حول (الأنا) : « يمشى أمام زمانه »، نابعة من صوت خارجى ووعى ضدى لا يعى الجزئية فقط، بل يعى الذات المشكلة للنص وعيا كاملا . ويضىء هذا الصوت أزمة « النبذ » الذى تواجهه (الأنا) : فهو ليس نبذا عاديا أو تعبيرا عن دونية الأنا فى مقابل « كل القبائل »، بل إنه نبذ الداخل (القبيلة) للخارجى المتمرد الرائى الذى يمشى وحيدا سابقا لزمانه .

أما الإشارة الرابعة، التى تأتى إضاءة للجملة نفسها فى موضع تال « وأنا الذى نبذته كل قبيلة »، فإنها تختصر تاريخا كاملا، وتمثل صوتا جديدا، إذ تكشف مصيرا قائما، وقلقا متسائلا عن مصير :

عبثا تسائل عن صديقك/مات، والبيت الذى آواه مات/
احفر طريقا
للقائه فى قلبك الباقى/
ولكن أتظن أن القلب يبقى ؛ .

فى مقابل هاتين الإشارتين تبدو الإشارة الثالثة ذات طبيعة تزيينية فى علاقتها بالمشار إليه ؛ فهى تعلق على الصحراء ناسجة صورة لها :

« صحراء - عقد من رمال والقوافل خيطه »

لكن هذه الطبيعة التزينية أعمق دلالة ؛ إذ إنها تقدم الصحراء بوصفها تجانسا مطلقا ؛ ترابطا كليا ؛ وسيكون لذلك دلالته فى بنية النص الكلية .

أخيرا ، تقوم الإشارتان (٨) و (١١) بتعميق الصورة التى رسمتها الذات لنفسها من جهة ، وكشف التاريخ كشفا يزيد حدة الانهيارات المتمثلة فى الشخصية بروزا ، ويرصد الحاضر نقطة تقاطع للبعدين التاريخى والتزامنى ، يفتتها التمزق الداخل والقمع السلطوى :

(٨) أحلام إسماعيل جاثية وجبهته تراب/
ما كان إسماعيل إلا/صوتا يقاتل بعضه بعضا ،
وليس له فضاء ،

(١١) أرض من الأنقاض/غاب قبائل ومذابح
أرض تتوج عصرنا
ملكا على عرش الخرافه

أرض توسع بين خطوتنا وهول جحيمنا ، هول المسافه .

لكن فيما تأتى (٨) و (١١) تكراراً لما تعرفه الأنا عن نفسها معرفة وثيقة ، تكرارا لصوت تبلور فى جسد النص ، فإن (١٥) مثلا مغايرة كليا ؛ فهى تضىء إسماعيل الآن إضاءة جديدة ، بل تمهد لتشابك وتوحد بين صوت الأنا وبين إسماعيل . ويحدث هذا التوحد بين الذاتين اللتين كانتا تسيران حتى الآن فى خطين متوازيين . وهنا يأتى دور المساحة الداخلية الأساسى : فالمساحات الداخلية التى كانت حتى الآن مغلقة/مفتوحة ، تتحول فجأة إلى مساحة داخلية صغيرة مغلقة ، داخلها تحفظ يتم توحد الأنا بإسماعيل كما يلى :

لكن إسماعيل جرح وأنا رفيق عذابه ، ورؤاىء جانية عليه وأنا رسالة متتم - لامنتم كُتِبَتْ إليه

ومن الدال جدا أن صوت الأنا ما يزال موزعا رغم ذلك ؛ فالأنا « متتم - لامنتم » ، لكنها الآن ، فى انتمائها وعدمه ، مرتبطة مصيرياً بإسماعيل .

سأكتفى بهذا القدر من تتبع عملية فتح النص فى « إسماعيل » . وإنه لجلى أن دراسة متعمقة للقصيدة ستحتل من الوقت والمكان ماليس متاحا هنا .

8

الحداثة/النص المفتوح

٢٩

الحداثة إذن ، هى ظاهرة النص المفتوح ، فى الشعر والرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرح . وتخترق الحداثة جدران النص من الداخل ، لأن النص المغلق هو نظام مغلق ، وكل نظام مغلق يحمل طاقة تجسيد السلطة وممارستها . من هذه الحقيقة تنبع ظاهرة على درجة كبيرة من الأهمية : أن النص الدينى عبر الثقافات نص مغلق ، نص يشكل نظاما ينسب لنفسه الأصالة والنهائية ، نهائية التشكل ونهائية الدلالة . وبهذا المعنى فإن النص ثابت غير خاضع لفاعليات التاريخ التغييرية . ولذلك فإنه دائما نص مكتوب ؛ وليس بين أيدينا نصوص دينية شفهية . إن النص المقدس ظاهرة كتابية ، بل إن النص قد يصل بنسبة اللا متغيرية إلى نفسه درجة القول إنه منقوش ، أو أن يكون حقا منقوشاً ، فى الحجر ؛ فالنقش فى الحجر تجسيد أسمى للامتغيرية النص .

وظاهرة النص الدينى اللامتغير ، الذى يشكل نظاما مغلقا ، تستحق التتبع فى محاولتنا لفهم الحداثة ، ولعل أول ما هو دال هنا هو أن النص الدينى هو دائما نص مقدس ؛ هكذا ترتبط اللامتغيرية بالقداسة فى طبيعة النص الدينى ، كما أن النص الدينى متجانس ، كلى الانسجام فى تصوره لنفسه ، غير قابل للتناقض . وهكذا يصبح النص الدينى مقدسا ، متجانسا ، كلى الانسجام .

ومن الدال جدا هنا أن النص المقدس فى جميع الثقافات التى نعرفها هو نص قديم ، فليس هناك من نص مقدس حديث . الحداثة ، بهذا المعنى ، هى ظاهرة اللاقداسة ؛ وفى مجال فاعليتها يمتنع تشكل النص المقدس ، النص النهائى ، المغلق ، كلىُّ التجانس . فى الحداثة يصبح النص نقيض القداسة ، ونقيض الانسجام الكلى ، محشوا بالمفارقات الضدية الداخلية ؛ لأنه تجسيد لانعدام التجانس والانسجام فى تصور الحديث لنفسه وللعالم .

هكذا يبدو أن ثمة تعارضا بين القداسة والحداثة . وإن هذا التعارض ليتجلى على صعيد أساسى فى كون الحداثة ، أولا ، رفضا للسلطة ، وفى كونها ، ثانيا ، حُمّى البحث والاكتناه (هذه الحمى التى تولد بصورة حتمية مفهوم الخطيئة) . ذلك أن قبول القداسة - السلطة ، والإذعان لها ، يعنى - عمليا - إلغاء روح الاكتناه والاكتشاف .

ومن هنا ارتبطت فى الثقافات البشرية ، فى تصور الإنسان لنفسه وللعالم وللماوراء ابتداء من « جلجامش » على الأقل ، ومرورا بقصة الخلق الأول (آدم وحواء) ، شهوة الاكتشاف باقتراف الخطيئة ؛ بالخروج على السلطة ، بالشهوة الجنسية . وتوحد فعل الاكتشاف (المعرفة) فى فعل الاكتشاف (الجنس) كما يظهر حتى الفعل « عرف » فى العربية . ومن هنا فإن اقتراف الخطيئة يشكل مكونا بنيويا للحداثة فى مراحل تاريخية مختلفة . ولا شك أنه كان فى الجوهر من تجربة شاعرين كأبى الهندى وأبى نواس ، حيث يتخذ شكلا مبدئيا هو التعبير عن قبول وجود القيم

الجماعية ثم رفضها فى إصرار وانتهاكها . هنا ، إذن ، يتحدد مفهوم الخطيئة فى منظور السلطة فقط . ويكون ما يمارسه الفرد انتهاكا للمحرم ، حتى فى شعوره الخاص . ويغدو هذا الانتهاك فى ذاته نبعا للنشوة لا ينضب وعلامة متميزة للمنتهك . هكذا يعبر أبو الهندى دون غموض :

« ثبت الناس على راياتهم
وأبو الهندى فى كوى زيان
منزل يزرى بمن حل به
تستحل الخمر فيه والزوانى
إنما العيش فتاة غادة
وقعودى عاكفا فى بيت حان
أشرب الخمر وأعصى من نهى
عن طلاب الراح والبيض الحسان »

ويمتاح أبو نواس من هذا العصيان المعلن نفسه ، من الحرام ذاته ، نشوته :

« فإن قالوا حراما قل حرام
ولكن اللذاذة فى الحرام »

لكن تدمير القداسة فى الحداثة ، ومقاربة الخطيئة ، يتخذان صورتين مختلفتين ، فى كلتيهما رفض لمفهوم الخطيئة أصلا ، أى رفض لكل قيد على الحرية الإنسانية فى البحث والاكتناه . هكذا يلغى أدونيس الخطيئة إلغاء نهائيا ، بدلا من قبولها وتقديسها فى قصيدته « لغة الخطيئة » موحدا بين إلغاء الخطيئة وبكارة الإنسان واحراق الميراث ؛ لأن كل ميراث يتشكل إنما يتحول إلى قوانين تمارس القمع وتفرض مفهوم المحرم :

« أحرق ميراثى ، أقول أرضى
بكر ، ولا قبور فى شبابى
أعبر فوق الله والشيطان
(دربى أنا من دروب
الإله والشيطان) .
أعبر فى كتابى
فى موكب الصاعقة المضيئة
فى موكب الصاعقة الخضراء
أهتف - لا جنة لا سقوط بعدى
وأمحو لغة الخطيئة » .

هنا ترتبط لحظة انتهاك القداسة بالصاعقة ؛ بلحظة النار الخضراء التى تحرق كل شىء ، ملغية الجنة والخطيئة والسقوط ، مقدسة البكارة المتجددة ، وفعل الإبداع الأبدى الذى يتمرد على نفسه ، ويمتنع على التشكل فى صورة تراث متكرر ، وقبور لماض يحتجز الحياة المتجددة ، ويمنع ينابيعها البكر من التفجر كل لحظة فى ولادة تتجاوز دروب الإله والشيطان ، وتستحم فى غبطة جدتها اللا متناهية .

ويصبح الحنين إلى الخطيئة رمزا للتجدد ، وانفجار الحياة ، والقدرة على قهر الموت ، وابتعاث الحيوية . هكذا يحن يوسف الخال إلى « إنقاذ الخطيئة » ، أى إلى القضاء على الموت والعودة إلى الحياة ، وبناء القباب المضيئة فى الوجود الإنسانى :

« من يوقظ الخطيئة
يمسح عنها صدأ السنين
يبنى قببا مضيئة
من خشب الأرز ، ومن
رخام بعلبك : كأسنا مليئة
بخمرة لا تستحيل أدمعا
ولا دما - قبلتنا بريئه
نخاف أن
توقظ فى قلوبنا الخطيئة
والله فى ديارنا مشرد
يود لو أن يدا جريئه
تعيده ؛
تعيد سيرة الفصول » .

بل إن إيقاظ الخطيئة يصبح نقيضا للبراءة التى تجسد الموت ، ويصبح بعثا للإله نفسه ، وتجديداً لقدراته ؛ بعثا لدم الفصول النابض فى الوجود من جديد ، بعد موتها ، ومسيرة للزمن المخصب ودورته الخلاقة .

ويختصر أدونيس ، فى نص بسيط ، هذا التلاحم الوجودى بين الخطيئة والإبداع فى قوله :

« حتى الخطيئةْ
تتلبس الصور المضيئةْ
وتقول « حدسى مطلق بكر ، وتجربتى بديئةْ » .

سوف أختتم هذا البحث الآن بتقديم أطروحة مبدئية أعتقد أنها تستحق التأمل والمتابعة . والأطروحة تنبع من مجموع العلاقات المتشابكة التى بلورها البحث بين الحداثة والسلطة والشكل والنص المفتوح .

٣٠

يبدو لى أن النص يصبح بالنسبة للحداثة مصبا لطاقة هائلة مكبوتة ولعنف داخلى محموم ، يصبح مرآة لتيه الذات ، لا نهيار المركز فى العالم الخارجى وفيها ؛ مرآة لوحدتها وشراسة صراعها ، وتفجرها ، بل يصبح الدريئة التى تنصب عليها السهام ، لأن الواقع صلد مخيف لا ينفذ إليه سهم .

وإذ أقول إن النص يصبح دريئة تنصب عليها السهام ، فإن

ذلك ليس إلا إستعارة مبدئية لما أريد أن أقوله حقا ، وهو أن النص يصبح جسداً ، والسهام التى توجه إليه تصبح طاقة الحيوية المتفجرة فى الذات . وسأسمى فيض الحيوية هذا فيضا جنسيا . هكذا تنمى الحداثة ظاهرة غريبة جدا ، هى أن النص يصبح أكثر حسية فى شعر هو أصلا أكثر تجريدا ونبضا بالفكر ، كما تنشأ بين الشاعر والنص علاقة شبقية . يصبح النص لغة الحس ، وتطغى صور الجسد عليه ، كما تطغى لغة جنسية بإزاء النص ، لغة الاختراق ، افتضاض عذرية اللغة ، والنشوة . وهكذا يكون فتح النص الذى حاولت أن أصفه فتحا للنص بمعنى جنسى .

هذا الهوس بالجسد ، بافتضاض النص وفتحه ، هو - من أكثر من وجه - استجابة الحيوية لقمع السلطة . ولأننا نكاد ننتهى مع فرويد ، فإننى أودّ أن أذكر بأن صورة افتضاض الشعر ليست صورة جديدة ، بل إنها لتسبق فرويد بقرون . وأروع من بلورها فى التراث العربى كان أحد أكبر الشعراء الثائرين على السلطة - لكن الذين لم يفلتوا من إطار قمعها - أقصد أبا تمام ؛ فأبو تمام هو الذى وصف الشعر بهذه الصورة :

« والشعر فرج ليست خصيصته
طول الليالى إلا لمفترعه »

إن صورة أبى تمام هذه هى الـ archetype الحقيقى الذى يحكم علاقة الحداثة بالنص الحديث ، وعلاقة الحداثة بالسلطة فى قمعها وطغيانها لكل آماد الحرية .

وذكر أبى تمام فى هذا السياق يستحضر ذكر شاعر رافض آخر هو أبو نواس ؛ وهما يقفان على طرفى نقيض ، أى أنهما يشكلان ثنائية ضدية حقيقية . لقد مثل هذان الشاعران معا جوهر التمرد ، فى عصريهما ، على السلطة ؛ سلطة الماضى وسلطة الحاضر . لكن الأول (أبو نواس) جسد رفض السلطة برفض عملى فى الممارسة السلوكية ، وفى إطار بنية القصيدة . وسأسمى كلا النمطين رفضا خارجيا ؛ لأنهما يدمران الشكل العملى الطقسى للسلطة . أما أبو تمام فقد رفض السلطة دون أن يدمر أشكالها الخارجية ، بل من ضمن هذه الأشكال . لهذا السبب نرى أن الصورة الجنسية الطاغية فى شعر أبى نواس هى صورة فعلية ، أى ممارسة الجنس مع النساء والغلمان ، أما داخل الشعر فإن الصورة الطاغية للافتضاض هى صورة الخمرة : الخمرة عذراء تفتض دائما . أما أبو تمام فقد اتجهت هذه الطاقة لديه إلى داخل ، وتجسدت لذلك فى المكان الوحيد الذى يمكن تمزيقه واختراقه ، أى فى بنية اللغة الشعرية ذاتها ؛ لأنه لم يحقق رفضه للسلطة على صعيد الممارسة العملية السلوكية فى العالم . وقد تجلى تركيزه على رفض سلطة اللغة وتركيبها الموروث فى أبهى صوره فى بنية اللغة المجازية التى طورها ؛ فى النسيج الداخلى للنص ، الذى أصبح مجلى انصباب طاقته العنيفة وتفجيرها . صار الشعر هو المفتض ، واللغة هى العذراء التى تستباح ، والاستعارة أداة اختراق عالم اللغة السلطوى المألوف ، وخلق عالم جديد تأتلف فيه حرية الخلق وحرية الفعل .

من هذا المنظور الجديد ، نستطيع أن نرى الخط البيانى لحركة النص الحديث من الخمسينيات إلى اللحظة الحاضرة . فى الخمسينيات ، كان الشعر يستسلم للغة أقرب إلى التجريد والصياغة الذهنية ؛ أقرب إلى التعبير المباشر عن رفض السلطة والطموح إلى الحرية . كان الشعر أقل حسية وأقل عنفا . وكان الشاعر « يتغنى » بالحلم ، يغنيه ويغنى له ، يتوق ويصوغ توقه شعرا غنائيا أقرب إلى الصفاء . وكان النص أقرب إلى أن يكون نصا مغلقا . تدريجيا ، ومع تنامى حركة القمع والسلطة الطاغية ، يتحول النص إلى نص حسى ، جسدى ، يتحول إلى المجال الذى تنصب عليه طاقة الشاعر ، وعنفه ، وبحثه ، وطموحاته وخيبته وإحباطاته . صار النص جسدا ، وصار هذا الجسد نسيجا مخترقا ، رمزيا وماديا ، بفعل جنسى طاغ ، وصار النص نصا مفتوحا ، وأصبح الحديث عن النص ممكنا بالمصطلح الذى عبر به رولان بارت ، أى « هزة النص » ، وهى هزة جنسية خالصة .

هل يمكن أن نقول ، إذن ، إن مسار الحداثة فى الكتابة العربية يتشكل فى تناسب طردى مع تاريخ السلطة ، وتناسب عكسى مع تاريخ الحرية : كلما ازدادت حدة القمع وشمولية السلطة زادت حدة انكباب المبدع على النص وتفجيره له من الداخل ؛ وكلما ضاق أفق الحرية فى العالم الخارجى تنامى بعد الحرية فى التعامل مع النص من الداخل . إن مقارنة أى ثلاثة نصوص من الخمسينيات والستينيات والسبعينيات لتشير إلى سلامة التصور النظرى الذى أطرحه هنا .

هل يمكن أن نرى فى هذا العنف الداخلى المنصب على النص ، الوجه الآخر للعنف الخارجى الذى تفجر فى الحياة العربية منذ منتصف السبعينيات : عنف بيروت ، وطرابلس ، وحركات القمع الكاسحة ، وحركات المقاومة العنيفة ؟ هل هذا كله تجسيد لتاريخ الإحباطات المتواصلة ؛ للقمع الخارجى الذى تمارسه السلطة بحيث يستحيل على الإنسان أن يعبر عن نفسه ضمن مدى مفتوح من الحرية ، فينقلب هذا الكبح والكبت الكاسحان إلى ضواغط داخلية حادة ، تتفجر حين تنهار ضوابط السلطة - كما حدث فى لبنان - تفجرا حاداً متشظيا فى كل اتجاه ، وتتفجر ، فى حالة النشاط الفنى ، ضمن النص الأدبى أو عبر مساحة اللوحة المرسومة ؟ لكننا الآن قمنا بنقلة حادة من داخل النص إلى خارجه ؛ فلنتوقف ! ها أنذا أتوقف .

إسماعيل

حملتُ مفاتيحَ الرّحيلِ ، وقوضت
أعشاشَها ؛
في الجانبِ الغربيِّ ، ينْهضُ هيكلٌ -
. . ثديانِ ينتفخانِ قشّا .

/ . . . وأنا الذي نبذتهُ كلّ قبيلةٍ
هوذا تُفرقني يدايَ/دَمي تُحاربهُ دمي
جَسداً يُمزقُ في جَسد
والحبّ لا أحَدٌ ، وموْتٌ لا أحَد[٥]
مَنْ أنتَ ؟[٦] يصرخُ بي حطامي
ويكاد يُنكرني كلامي .

نارٌ تجيءُ إليهِ مِن أرضٍ تعومُ ، تنامُ تحت وسادهِ
نارٌ تجيءُ إليهِ مِن أرضٍ تعومُ على رؤوسٍ
حشيت بألسنةٍ - خليقةِ خالقٍ تُملي الدّماءَ
كتُباً ، ويُثبت ما يشاءُ لها ، ويمحو ما يَشاءُ
نارٌ تجيءُ إليه من أرضٍ تعومُ - يكاد يأخذه الشرار
مِن أين يخرجُ - كيف يخترق الحصارَ ؟[٧]

ودّعتُ/أذكر قاعداً
في بَيْت إسماعيلَ[٨] ، - يربط صخرةً
بسحابةٍ
ويَشجُّ بالحجرِ النّجومَ ، - يَعيشُ بين سَلاحفٍ
شطَحَت ، ونامَتْ .

ودّعتُ/أذكرُ هودجاً
يَهْذي[٩] بسيدي ، وأذكر أمّةً
تَهْذي بآخرَ ما تبقى
وحش بلا رأسٍ ، يُتوّجُ نفسَهُ
رَبّاً ، ويبسطُ ظلّهُ
وَطناً كقبّعةِ المهرّجِ . . . /(ظلّهُ[١٠]
أرض تُمدّ حقولها سُرُراً ، وتَهْذي . . .)

ودّعتُ ، وَارتسَم الأفولُ على جبيني
ومنحتُ لِلزّمنِ المُفتتِ نبْرتي
ومَنحتُ نبْرتهُ يقيني .
/ . . . والأرضُ[١١] تدخل في السُّعَال المعدنِ/شوارعُ
رُصِفَتْ بأطفال - ذبائحَ[١٢]/أمّةً
تزْهو بعَرشٍ مِن عِظامٍ[١٣] .

اذهبْ وطُفْ/
فِكَرٌ كاسماكٍ مُعفّنةٍ ، مدينةُ ألسُن
قطعت وَديسَتْ .
اذهبْ وطف ، وَسَلِ الجذور
كيف ارْتدَى جسَدُ المكانِ وحوشهُ
أوْ . سَلْ غُرابَ الأبجديّة - جِسْمَ إسماعيلَ ، (إسماعيلُ خارطةُ العصور
اذهبْ وطف/
افتحْ هنا رأساً ، هنالك فكرة
سترى لوجهك صورةً مجهولة
وترى عَينيَك فوق جسم غير جِسمك . ربّما
صادتْك أنيابٌ لها
لغة الملائك ، أوْ لها
شكْلُ السّماء
اذهبْ وطُف/
سَترى خنازيراً يُحوّلها الكتابُ إلى ظِباء .

. . . /ونخاف مِن جَسِّ الرّغيف ، وما نقولُ لقاتلٍ
نسَجَ الدّماءَ وسائداً ؟[١٤]
مَنْ أنتَ إسماعيلُ ؟[١٥] نازفة خُطاكَ

(٥) لا ماءَ يعرف أين صحرائي ، وكيف أذوقُها .
(٦) ألقي بأسئلتي ولا ألقي جواباً .
(٧) يُعطيني الشجرُ الكريمُ رداءَهُ
ويمدّ لي نجم يديه . . .
(٨) أحلامُ إسماعيلَ جاثيةٌ ، وجبهتُه تراب/
ما كان إسماعيلُ إلا
صوتاً يُقاتِلُ بعضهُ بعضاً ، وليس له فضاء
(٩) طهمازُ باي - لم يَزَلْ يَهْذي يذْبح شقيقه
ويقتل كلّ مخالف .
(١٠) . . . ولِظلّهِ
عَسس ، وَينْكجريّة . . .

(١١) أرضٌ مِن الأنقاض/غابُ قبائل ومذابح
أرضٌ تتوّج عصرَنا
مَلِكا على عَرْش الخُرافة
أرضٌ تُوسّعُ بين خطوتنا وهَوْل جَحيمنا ، هَوْلَ المسافة .
(١٢) ذَبحٌ وجلادون يقتسمون جلدَ ذَبيحهم .
(١٣) أهْدى قِرقْماسُ لزوجته سواراً
مِن عَظْم طِفل .
(١٤) إجراءُ سُلطانٍ/أأنت مُغفّلٌ
أم جاهلٌ لتقول : لا ؟
(١٥) هل كان إسماعيل قافلة ترى الضدّ الجميلَ ، وتصطفيهِ أخاً لها ؟
هل كان يرفعُ رأسهُ
قوساً لموكب قلبه
ويَرى السّماء طريدة لخياله ؟
هل قادهُ غيبٌ إلى أسراره ، حقا وطوف باسْمه
. . حبٌ لوجه الحبِّ - يقرأ في الشعائر حُلْمَهُ ؟
هل كان إسماعيل ظَنا ، أم كان إثماً ؟

كتبًا يُلَمْلِمُها حُواةُ
في كلِّ حَرْفِ حُفْرَةٌ
في كلِّ فاصلةٍ سَرابٌ
حشو ، ورَجمُ خرافةٍ ،-

لم تُبْقِ عندك لي مكاناً
ليخيطَ حِبْرِيَ ثوبَهُ
ليُؤاخيَ اللهبَ المُدَرَّرُ ما أحِسُّ وما أقولُ/شطرتني
وفصلْتِ بين دمي وبيني ،-
مَنْ أنت إسماعيلُ ، كيف أراك لَحْظَةً لا أراك ؟

لكنّ إسماعيل جرحٌ وأنا رفيقُ عذابهِ ، ورؤايَ حانية عليهْ وأنا رسالةُ مُتْتَم - لا مُتْتَم كتبت إليهْ .

. . . والأرض تدخلُ في السُّعال المعدنِ/نبيُها هِيُ بِنُ بِي[16]
مَنْ أنت ؟
مِن تميم
« ولو أنّ بُرغوثا على ظَهْر قَمْلةٍ
يَكرّ على جَمْعَيْ تميم ، لوَلّتِ » .[17]
لا ، لستُ من تميم
مَن أنت ؟ تغلبي ؟
لا ، لستُ تغلبياً .[18]
. . ./والأرض تدخل في السُّعال المعدن/نبيها هِيُ بِنُ بِي[19]
مَنْ أنت إسماعيل ؟ مَسرَحنا[20] يُواصِلُ عَرضَهُ
- « من أجْل مجدك في العُلى ! »
عُنُقُ القذيفة كاهنٌ
يصل الزّمانَ بخيطهِ

ويَخيطُ سِرّو الا لكلِّ دقيقة
- « مِن أجل مجدك في العُلى »
مَن أنتَ إسماعيلُ ؟ (قيلَ الشمسُ عندك جَمرةٌ ، والأرضُ صَحْنٌ . . .)
هل أنتَ قَلْعةُ ساحر ، أم رأسُ غُول ؟
- « مِن أجْل مجدك في العُلى ! »[21] ،-
رئة العصور تمزّقتْ
والأرض خِرْقةُ حائك .

(٢)

مُتدثراً بدمي ، أسيرُ - تقودني
تُخَمٌ ، ويَحْديني حُطام -
حَفْلٌ تخص به الإبادة نَسْلَها
حَفْلٌ لإسماعيلَ يَختَتِمُ الزّمانَ (تُراه يَفتتحُ الزّمانَ ؟)
حفل يضيق به المكان - وقيل إسماعيل جاءَ وقيل غاب - ضيوفُهُ ملأوا المكان
مِلَلٌ وآلهةٌ يُؤاكِلُ بعضها
بَعضاً ، ويأكلُ بعضُها
بَعضاً ،- ويختلط الكلام :

- حَشْدٌ يوزع وَرْدَهُ
فرحاً بمقصلة تقامُ
- الأطْلَسُ العربيّ جِلْدُ
نعامةٍ غلبَتْ نعامة
لا غالِبَ إلاهُ/سَرْجُ حصانِهِ
ذهبٌ ، وجبهته غمامه .

- مَنْ أنتَ ؟ مِن أميّةَ ؟[22]
- لا ، لستُ مِن أميّة .
- مَنْ أنت ؟ هاشميٌّ ؟[23]

---

(١٦) هِيُ بِنُ بِيّ آلة
لا شيء يقدر أن يُترجِمَ سِحرها
والأمة انحسرت وذابَت
في جدول وَحْل يَسيلُ يذوبُ في هي بِن بِي ،-
يا شمسُ ، يا قدمَ النّهارِ ، تركتِ ليلَكِ عندنا
ونسيتِهِ . . .
(١٧) كُجُك - يسنّ حرابَهُ
هَدَمَ البيوت لكي يُقيمَ حصونَهُ
(١٨) كُزْلارُ آغا - قال : أموالُ الصّناجقِ للأميرْ
أخذَ السّبايا واشترى
تعْيينهُ بالمال/فرْهادُ خليفتُه الصُّغيرْ .
(١٩) جاؤوا بآخر من تبقى - جاؤوا بأرْجُلهمْ ، وجاؤوا
بأنوفِهِمْ : حكمٌ به طومانُ أفقي .
(٢٠) حَفْلٌ/ونشرب كلَّ جمجمةٍ سُلافَةً حبها مِن جوف مَيْتِ .

(٢١) زَبدٌ . . ./وإسماعيلُ يَطْفو
جبّانة تجترّ مَوتاها وتسكبُ ريقها
مَرْثية ،-
والأرضُ تدخلُ في السعال المعدنِ/نبيها
هِيُ بِنُ بِي .
(٢٢) « وهَنَى مِن أميّةَ بُنيانها
وهَانَ على الله فُقدانها . . . »
(٢٣) « بني هاشم ، عُودوا إلى نخلاتِكم
فقد صارَ هذا التمرُ ، صاعاً بدرهم
إذا قلتم : رَهطُ النبيِّ محمد
فإن النصارى رَهطُ عيسى بن مَرْيم » .

تجليات الحداثة في التراث العربي

محمد عبد المطلب

يبدو أن مصطلح (الحداثة) كان ومايزال له أهميته وخطورته فى تاريخ الحركة الفكرية ، وفى كل مرحلة جديدة يمر بها مجتمع ما ، تطرح طبيعة الحداثة بهذه المرحلة ، وتتتابع التساؤلات عن حدودها المعرفية ، لكى يكون للواقع الأدبى خصوصا ، والواقع الفكرى والحضارى عموما ، وجوده المدرك من خلالها .

ولا يمكن الوصول إلى هذه الحدود المعرفية إلا إذا انفتحنا على الرؤى السابقة التى تمثلت فى تراثنا القديم ، حيث كانت مواجهة مفكرينا القدماء لها بجهد مكثف وسيلة لإبراز تجلياتها ، ومعالجة قضاياها . وربما كانت تجاربهم مع منطلقاتها ومنجزاتها صالحة اليوم كأساس أولى لبحثها مرة أخرى فى ضوء متغيرات عصرنا بكل أبعادها الحضارية .

وطبيعة الرؤية القديمة لمصطلح الحداثة تمحورت حول ثنائية تقابلية تضعه فى مواجهة مع (القدم) ، ويكاد يأخذ هذا التقابل طبيعة اللزوم ، فلا « يقال حدُث - بالضم - إلا مع قدُم ، كأنه اتباع »[1] .

فالحداثة تمثل نفياً للماضى وتعلقاً بالحاضر ، وخروجاً من المعتاد إلى غير المعتاد ، ومن المعروف إلى غير المعروف ، حتى تتصل بالأمر المبتدع فى جانبيه الممدوح والمذموم ، فهى الجدة بداية ؛ يقول ذو الرمة :

أستحدث الركب عن أشياعهم خبرا
أم راجع القلب من أطرابه طرب[2]

وهى الجدة فى جانبيها المعنوى والمادى . واستحداث الشىء فى المعنويات يتصل بالشخص المحدِث . « قال الطرماح :

ظعائن يستحدثن فى كل موقف
رهينا وما يحسِنّ فك الرهائن »[3]

كما أن استحداث الشىء فى الماديات يتصل بالمحدِث والحدث فى آن واحد ؛ فأقول : « استحدث الأمير قرية وقناة . واستحدثوا منه خبرا ، أى استفادوا منه خبرا حديثا جديدا »[4] . وتتعدد هذه الجوانب يربط مفهوم الحداثة بما يمكن أن نتصوره من وجود توقع مبهم للمجهول البعيد أو القريب . ولا يمكن أن يكون لهذا التوقع تحقق فعلى إلا بتحديد الشروط أو المقدمات التى ينتج عنها تجلى هذا المجهول فى صورة تغير وتبدل ، ليس بالضرورة تغيرا كليا أو تبدلا شاملا ، ولكنه انتقال من المعلوم الكائن إلى المجهول الذى سوف يكون . ومن هنا يكون للحتمية العلمية مدخل ، ليس فى تحديد الشروط فحسب ، ولكن فى تحديد النتائج أيضا . وأعتقد أن هذه الحتمية تتيح لنا أن نقول إن القديم سوف يستمر فى أداء دوره ، برغم أن بعض ما فيه سوف يسقط فى الطريق . سوف تبقى من القديم بقية صالحة تصبغ (الحديث) بصبغته القومية ، وتعطيه كثيرا من أصالته .

ولا يمكن بحال تحديد ملامح الحداثة إلا بتعرف مكونات القدم تعرفا دقيقا ؛ فهو بحدوده اللغوية يعطينا اليقين على وجود

المقابل ، حتى لو لم يكن له وجود ملموس ، وما علينا إلا محاولة استكشافه عبر أبعاد الزمان والمكان ؛ وهى أبعاد لها طول وعرض وعمق ، والعلاقة بينها علاقة جدلية تقوم على الأخذ والعطاء ، أو علاقة شرطية يكون فيها (القدم) شرطا (للحداثة) . وربما لهذا جاءت استكشافات الرواد الأوائل فى شكل قضايا يحتاج فيها المحدث إلى الاتصال بما سبقه ، وإلى ترديده بالرواية ، والإلحاح عليه بالحفظ . وعلة ذلك - كما يقول القاضى الجرجانى - أن المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ؛ ولا طريق للرواية إلا السمع . وكانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض ؛ فكان زهير راوية أوس ، والحطيئة راوية زهير ، وأبو ذئيب راوية ساعدة بن جويرة ؛ فبلغ هؤلاء فى الشعر حيث نراهم(٥) .

٢

إن الزمن واحتواءه - بالضرورة - على وضعية الماضى والحاضر والمستقبل ، يسمح لنا بالقول بأن الحداثة فى تجلياتها تتصل على نحو من الأنحاء بما يجاوز حدود الأبعاد المنطقية لهذه الأزمنة الثلاثة . ذلك أنها تقوم - كما قلنا - على اختراق المألوف وصولا إلى الأمر (المُبدَع) .

وإذا تفاعلت أبعاد الزمان مع غيرها من العوامل الأخرى فى حركة مؤثرة - وهو أمر حتمى - فإن التغير يستحيل إلى واقع ، اعتمادا على حركة تلقائية تستهلك المقدمات الشرطية ، وصولا إلى النتائج المرتقبة فى شكلها الذى تتوقف عنده ، وإن كان هذا التوقف أمرا موقوتا ، توقعا لانبعاث مقدمات جديدة .

والواقع أن تحرك الزمن إلى أمام يجعل الإنسان كذلك فى حركة موازية يحاول فيها أن يوائم بين حركته وحركة الزمن ؛ فلا يسبق زمنه ولا يتأخر عنه ؛ وإنما يعيش فيه ويتكيف به ، ويجعل من وسائله وغاياته عناصر تكامل تزيده التصاقا بزمنه الحاضر .

ومن أجل ذلك يبذل الإنسان جهدا ذكيا مدربا فى اجترار مخزونه التجريبى بالتداعى ، ثم يعود ليشكله وفقا لحاضره أولا ، وترقبا للآتى ثانيا .

وليزداد التواؤم ، لا يكتفى الإنسان بهذا الاجترار ، بل يحاول إيجاد أشياء ربما لم تكن موجودة سلفا ، أو يكشف عن أشياء ربما لم يرها من قبل . وهو فى ذلك قد يستخرج من مخزونه بعض الصور القديمة ثم يلبسها ثوبا يصبغه من مشاعره الخفية ، استجابة لما يلح عليه من تساؤل أحيانا : ماذا يصنع ؟ وكيف يحقق التوازن داخل أبعاد الزمان والمكان التى تتحكم فى شروط الممكن ، وتربط الأسباب بمسبباتها .

وعندما نعرض للزمن وأثره فى تحديد مفهوم الحداثة ، لا نعنى بذلك التتابع التاريخى الذى نسجله ، ونرتب به أحداث الحياة ، فإن هذه نظرة محدودة ضيقة ؛ وإنما نعنى بالدرجة الأولى عملية الإلحاح على ظواهر معينة ، أو - بمعنى آخر - التراكم الكمى لفترة معينة فى ظواهرها الثقافية أو الاجتماعية أو الدينية ، وكلها أمور تأخذ من الزمن طبيعته المتجددة المتحركة ، ثم تزيد على ذلك بتكثيف تراكماتها فى لحظة بعينها . وقد تكون هذه التراكمات فى جانب الحسن أو جانب القبح ، ولكنها فى كلا الأمرين تصنع ما نسميه بظواهر الحداثة .

لهذا نجد أن الرواة القدماء كانت لهم نظرة خاصة فى فهمهم للحداثة ، تعتمد على وضعها فى طرف مقابل للقدم ، ثم ربط هذا القدم بالإطار الزمنى لتراكمات مميزة فى النواحى اللغوية أولا ، ثم النواحى الفنية ثانيا . وبما أن هذه التراكمات قد أخذت شكلا مختلفا بعد نزول الإسلام ، فإن المقابل القديم لها يكون (العصر الجاهلى) على أساس أن ما بعد الإسلام يمثل ظواهر (الحداثة) .

والامتداد الزمنى لا يكفى وحده فى هذا المجال ، بل لا بد من ارتباطه بظواهر لها طبيعة التسلسل والترابط ، مع احتوائها على علاقات شرطية تهيىء لمن ينظر إليها أن يخرج منها بنتائج محددة ، تتسع لتغطى مساحة الموجود المادى والمعنوى .

ومن هنا تصبح مسألة التعصب لحقبة زمنية دون أخرى فى حاجة إلى إعادة نظر - كما يقولون . فنظرة الرواة إلى حقبة الجاهلية وصدر الإسلام فيها كثير من التقدير والاحترام ، وربما القداسة أيضاً ؛ لكن التأمل فى أسباب ذلك يدفع إلى السطح بقضية أخرى لا صله لها بقديم أو حديث ، وإنما تتصل بما يصلح للاستشهاد به فى مسائل اللغة ، وما لا يصلح لذلك .

فالعرب الذين يتكلمون العربية ولا يخالطون أحدا ممن يتكلم بغير لغتهم ، هم الحجة فى مسائل اللغة ، على عكس من خالطوا غيرهم من العجم ، ففسدت لغتهم بالمخالطة ، فلا يستدل بكلامهم . ولما كان العرب المتقدمون قبل الإسلام وفى الصدر الأول منه لم يخالطوا غيرهم - فى الأكثر - كانت أقوالهم فى اللغة حجة . ثم لما تغير الأمر ، وصاروا بالملك والدولة يخالطون غيرهم ، لم يستدل عند ذاك بلغتهم . ولهذا نجد رجلا كأبى عمرو بن العلاء يعيب جريرا والفرزدق بطول مقامهما فى الحضر ، ويبطل الرواة الاحتجاج بشعر الكميت والطرماح ، لأنهما كانا حضريين(٦) .

فمسألة الزمن لا تؤثر هنا إلا بمقدار تلازمها مع الإطار الاجتماعى والثقافى لهذه البيئة ، حتى إنه « لو فرضنا اليوم أن فى بعض القفار النائية عن العمارة قوما من العرب لا يخالطون غيرهم ، وكانوا قد أخذوا اللغة عن مثلهم ، وكذلك إلى حين ابتداء الوضع ، لوجب أن يكون قولهم حجة كأقوال المتقدمين وإن كانوا محدثين »(٧) . ويدير ابن سنان الخفاجى حوارا ممتعا مع من يتصور أن مجرد الإطار الزمنى وحده كاف فى الحكم بالحداثة أو القدم ، وكاف - من ثم - لتفضيل أحد الطرفين على الآخر .

ذلك أن الزعم بأفضلية المتقدم زمنا دون تعليل سوى هذا التقدم ، يرد عليه بادعاء مماثل ، وهو أن شعر المحدثين أفضل لتأخر زمانهم ، إذ لا فرق بين الادعائين . ثم ينقل الحوار من مستواه التجريدى إلى النماذج البراقة فى عالم الشعر كامرىء القيس ؛ فهل هو فى الطبقة الأولى من الشعراء أو ليس فيها ؟

فإن قلنا إنه فى الطبقة الأولى ، قيل : ولم ؟ وقد كان قبله جماعة من الشعراء معروفين ، أحدهم ابن خذام الذى قيل إنه أول من بكى الديار وقد ذكره امرؤ القيس بقوله :

عوجا على الطلل المحيل لعلنا
نبكى الديار كما بكى ابن خذام

فإذا كان زمان امرىء القيس قد تأخر عن زمان جماعة من الشعراء ، فالواجب تفضيلهم عليه ، مادامت الأفضلية منوطة بالزمن فحسب .

بل إن طبقة امرىء القيس نفسها غير متساوية فى زمان الوجود ؛ فالأعشى من طبقة امرىء القيس ، على الرغم من بعد الزمن بينهما . وعليه فإن أى شاعر تفصل بينه وبين الأعشى المدة الزمنية نفسها التى بينه وبين امرىء القيس ، يعد فى طبقتهما بهذا الترتيب والنسق [٨] .

ثم يدقق ابن سنان فى طبيعة الإطار الزمنى وصلته بمفهوم الحداثة ، حيث يرى فى هذا الإطار نوعا من الاتساع المبهم ، فلا يصلح ضابطا لمعايير الحداثة أو القدم ، كما أن نسبيته تؤكد عدم صلاحيته . فإذا وجد إنسان فى زمان امرىء القيس ، ووقف على شعره ، فهل يكون رأيه اليوم هو رأيه بالأمس ؟ فإن كانت الإجابة : نعم ، قيل له : ولم ؟ وأنت إنما تختاره اليوم وتفضله بقدمه . فإن كان حكمه فى ذلك الوقت محدثاً عندك ، فحكمه حكم المحدث اليوم ؛ فـ « القديم كان محدثا ، والمحدث سيصير قديما ، والتأليف على ما هو عليه لا يتغير»[٩] .

وتتأكد هذه النسبية كلما اقتربنا من بيئة النقاد والأدباء ، وابتعدنا عن بيئة اللغويين والرواة . فكل قديم هو محدث فى زمانه ، بالإضافة إلى من كان قبله [١٠] .

ثم يظهر الفارق الزمنى حادا عند راوٍ كأبى عمرو بن العلاء ؛ فقد يستهويه ما فى شعر المحدثين من حسن فنى ، لكنه يقف أمام روايته حرصا على طابع اللغة القديمة التى كانت همه وشغله ؛ فيقول : « لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته . يعنى بذلك شعر جرير والفرزدق ، فجعله مولدا بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين »[١١] .

وبمقارنة ماردده ابن رشيق بما قاله أبو عمرو يتبين الفارق بين موقفين

الأول : موقف النقاد والأدباء فى اعتبار الزمن مسألة نسبية لا تكفى وحدها فى تحديد ملامح الحداثة . وعلى هذا قد يكون الشاعر قديما فى الزمن ، ولكن تناوله فنياً قد يجعله بين المحدثين . فابن رشيق يرى عنترة شاعرا محدثا عندما يقول :

(هل غادر الشعراء من متردم)

لأن ما قاله يدل على أنه كان « يعد نفسه محدثا قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ، ولم يغادروا له شيئا »[١٢] .

الثانى : موقف اللغويين والنحاة فى اعتبار الزمن حدا فاصلا بين المحدث والقديم ، مع ربطه بالظروف الحضارية التى اتصلت بهذا الزمن . وليس ذلك إلا حرصا على إحكام الحدود التى يجب أن تحيط بلغة « الاحتجاج » ، حتى قال الأصمعى : إنه جلس إلى أبى عمرو عشر حجج فلم يسمعه يحتج ببيت إسلامى[١٣] .

ويبدو أن معظم الرواة كانوا على « مذهب أبى عمرو وأصحابه ، كالأصمعى وابن الأعرابى ؛ أعنى أن كل واحد منهم يذهب فى أهل عصره هذا المذهب ، يقدم من قبلهم ، وليس ذلك لشىء إلا لحاجتهم فى الشعر إلى الشاهد ، وقلة ثقتهم بما يأتى به المولدون »[١٤] .

والحرص الشديد على لغة الاحتجاج جعلت بعض الرواة يقفون من الشعر الإسلامى موقفا متشددا على الرغم من قربه من الجاهلية ؛ فالأصمعى يقول عن الكميت إنه « جرمقانى من جراميق الشام ، لا يحتج بشعره »[١٥] .

وعندما ينشده إسحق الموصلى :

هل إلى نظرة إليك سبيل
فيروى الصدى ويشفى الغليل
إن ما قل منك يكثر عندى
وكثير ممن يُحِبّ القليل

يقول له : لمن تنشدنى ؟ فيقول : لبعض (الأعراب) ، فيقول : هذا والله هو الديباج الخسروانى ، فيقول : فإنهما لليلتهما ، فيقول : لا جرم - والله إن آثار الصنعة والتكلف بيِّن عليهما[١٦] .

ومثله فى ذلك ابن الأعرابى الذى يسعده أن يغنم بشاهد يضمّهُ إلى شواهده ، ويسرع إلى طلب تدوينه ، ظنا منه أنه ينتمى إلى تلك المرحلة الزمنية الأثيرة لديه ؛ فقد أنشد أرجوزة أبى تمام :

وعاذل عذلته فى عذله
فظن أنى جاهل من جهله

على أنها لبعض (الأعراب) ، فاستحسنها ، وأمر أصحابه بتدوينها له ، فلما علم أنها لأبى تمام ، قال : خرّق خرق ![١٧] .

ولعلنا نلحظ هنا ترداد كلمة (الأعراب) فى معظم الروايات التى دارت حول رفض الرواة أو قبولهم لبعض الأشعار، على نحو يصرفها عن مسألة التعصب إلى مسألة الحاجة إلى الشاهد الشعرى فحسب.

ولا شك أنه قد سيطر على هؤلاء الرواة واللغويين حرص شديد على تثبيت الظاهرة اللغوية على النحو الذى جاء به القرآن. ومن ثم كان لا بد من الوقوف أمام أى تحرك يسمح بنمو اللغة وابتعادها عن اللغة القرآنية، وهو خطر أحس به أبو عمرو عندما قال: «اللسان الذى نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبى ﷺ، عربية أخرى غير كلامنا هذا»(١٨).

من هنا ازدادت الحاجة إلى اجترار النماذج اللغوية القديمة عند تفسير شىء من غريب القرآن، أو الاحتجاج لتركيب نحوى فيه؛ فـ«الشعر ديوان العرب، وبه حفظت الأنساب، وعرفت المآثر، ومنه تعلمت اللغة، وهو حجة فيما أشكل من غريب كتاب الله جل ثناؤه، وغريب حديث رسول الله ﷺ وآله وسلم، وحديث صحابته والتابعين رحمهم الله تعالى»(١٩).

وهكذا اكتسب الشعر القديم قداسة وقفت حائلا أمام تقبل الشعر المحدث، لعجز أصحابه عن التحرك داخل نطاق لغة الاحتجاج؛ فقد أنشد أبو عمرو قول امرىء القيس:

نطعنهم سلكى ومخلوجة
كرك لأمين على نابل

وقول الحارث بن حلزة:

زعموا أن كل من ضرب العير موال لنا وأنا الولاء

«فقال: ذهب من يحسن هذا الكلام. ولهذا صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين، ولا يستشهدون به، كبشار بن برد، والحسن بن هانىء، ودعبل العتابى، وأحزابهم من فصحاء الشعراء والمتقدمين فى صنعة الشعر ونجره، وإنما يرجعون فى الاستشهاد إلى شعر الجاهلية، وإلى المخضرمين منهم، وإلى الطبقة الثالثة التى أدركت المخضرمين؛ وذلك لعلمهم بما دخل الكلام فى الزمن المتأخر من الخلل والاستحالة عن رسمه الأول»(٢٠). ويبدو أن الإلحاح على تثبيت الظاهرة اللغوية كان وراء عقلانية (البصرة) فى درسها النحوى، ومحاولة صبه فى قوالب ممنطقة، بحيث تحتوى (الكلام العربى) فى استعمالاته الغالبة، وما خرج عن هذه المنطقية حكم عليه بالشذوذ. وقاد سيبويه هذه الحركة العقلية فى قدرة مذهلة، نلحظها فى (الكتاب) فى التعليل والاستدلال، وتقديم المقدمات واستخلاص النتائج.

وفى مقابل هذه العقلية البصرية، ظهرت حركة أخرى فى (الكوفة) بزعامة الكسائى؛ فبينما كان البصريون يدعون إلى العقل ويحكمونه فى تنظيم مباحثهم تنظيما منهجياً، جاء الكوفيون بدعوة مضادة، يكون الحكم فيها للسابقة لا للقاعدة العقلية؛ فالأداء العربى فى كل صوره هو النموذج الذى نحتذيه، ولا معنى لرفض استعمال ورد عن العرب والحكم بشذوذه؛ فمعيار الصواب والخطأ هو الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما كان يجب أن يقال(٢١).

وهذا التعارض الشديد بين المدينتين جعل للغة القدماء أهمية بالغة. وهذه الأهمية ليست مقصورة على النماذج الأدبية الراقية فحسب، بل جاوزتها إلى لغة التعامل المألوف؛ فقد روى ابن أسباط عن شيوخه أن هارون الرشيد «جمع سيبويه والكسائى، فألقى سيبويه على الكسائى مسألة فقال: هل يجوز قول القائل: كاد الزنبور يكون العقرب فكأنه إياها أو كأنها إياه؟ فجوزه الكسائى على معنى: كأنه هى، أو كأنها هو. وأباه سيبويه، فأحضر الرشيد جماعة من الأعراب الفصحاء كانوا مقيمين بالباب، وسألهم عنها بحضرتهما، فصوبوا قول سيبويه، ولم يجوزوا ما قاله الكسائى»(٢٢).

لكل هذا وجد بعض النقاد حرجاً عند روايتهم لأشعار من سموا بالمحدثين، فإذا ذكرهم رجل كالمبرد احترز بقوله عقب ذكر الشاعر «وإن لم يكن بحجة ولكنه أجاد فذكرنا شعره هذا لجودته لا للاحتجاج به»(٢٣).

٣

إذا كان الزمن قد عبر عن الحركة الخفية التى تفرز الحداثة، فإن المكان يمثل المظهر الحسى الذى يسمح لحركة الزمن بترسيب تراكماتها الظاهرية، سواء فيما يتصل باللغة أو الأدب، أو فيما يتصل بالفنون عموماً؛ فكأن حركة الزمن هى التى تعطى للحداثة استمراريتها، وطبيعة المكان هى التى تعطيها عمقها وثباتها الذى قد يصل إلى حد الجمود أحياناً، وإن كان هذا وذاك يرتبط بما جد على البيئة من ذوق خاص يختلف تبعا لاختلاف المكان وتقدم الزمان.

فالمألوف أن «تختلف المقامات والأزمنة والبلاد، فيحسن فى وقت ما لا يحسن فى آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره. ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله، بعد ألا يخرج عن حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصنعة. وربما استعملت فى بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا فى غيره، كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس فى أشعارهم ونوادرهم وحكاياتهم»(٢٤).

وطبيعة الظروف التي جدت على المجتمع العربي بعد الإسلام هيأت للمتغيرات أن تلعب دورها ، وتصنع بيئة فكرية لها ذوقها الخاص الذي يتقبل من اللغة والأدب ما يناسبه ، سواء كان هذا المناسب جديداً كل الجدة ، أو قديما ؛ وسواء كان حسنا أو بعيدا عن الحسن . فقد اتسعت الممالك ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي إلى القرى ، وفشا التأدب والتظرف ، واختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وأحسنه سمعا ، وألطفه من القلب موقعاً ، وأسلسله وأشرفه .

وكان التجاوز في طلب التسهيل مدعاة إلى التسمح ببعض اللحن ، ومخالطة الركاكة والعجمة . وأعان على كل ذلك لين الحضارة ، وسهولة الطباع والأخلاق . وتأثر الشعر بكل ذلك ، فترقق الشعراء ما أمكن ، وكسوا معانيهم ألطف الألفاظ ، فصارت إذا قيست بالقديم تبين فيها اللين ، فيظن بها الضعف ، لكن معاودة النظر فيها من خلال المتغيرات المصاحبة يتبين معها أن هذا اللين صفاء ورونق ، وأن ما كان معدودا من الضعف رشاقة ولطف ؛ ومحاولة ردها للقديم تقتضي تكلفاً شديداً ممقوتاً ، وتصنعا منفرا[٢٥] .

والواضح من الفقرة السابقة أن القاضي الجرجاني قد استوعب كثيرا من التجليات المحدثة في مستويات مختلفة تتصل بالزمان والمكان والإنسان ، كما استوعب كثيرا من إفرازات هذه التجليات بما فيها من صراع فوق سطح الأحداث أو تحته ، وبما فيها من عناصر الثبات والجمود . أي أن الحداثة - عنده - استمرارية حية ، لكنه لم يدرك أن اجترار بعض عناصر الماضي نوع من الحداثة أيضا . ومن ثم فإنه لم يتفهم تجليات أبي تمام عندما ظن به محاولة الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل على توعر قبيح ، وتعسف ما أمكن ، وأوغل في التعصب ، ومن ثم عد بديعه - برغم حداثته - لونا من ألوان التعقيد ، حيث قاده ذلك إلى المعاني الغامضة ، والأغراض الخفية ، وصار هذا اللون من الأداء لا يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر ، والحمل على القريحة[٢٦] .

من هنا صعب على الجرجاني استيعاب إسقاطات أبي تمام في مثل قوله :

جهمية الأوصاف إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء

وعد ذلك من جنايات الحداثة عليه ، حتى يحوج فهمه «إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطوليس»[٢٧] ؛ وذلك على الرغم من أن ملامح الحداثة - عنده - تتمثل في قرب العهد وشدة الأنس ، ومناسبة الكلام للطباع والعادات ، لأن النفس بطبعها ألوفة للأقرب فالأقرب إليها[٢٨] . وكذلك تتمثل ملامح الحداثة عنده من خلال ارتباط الحداثة بالبعدين الزماني والمكاني ؛ فالحداثة يصنعها «المحدثون الذين شاركونا في الدار والبلد ، وجاورونا في العصر والمولد»[٢٩] .

والواقع الحضاري الذي أفرز متغيراته جعل هناك حاجزاً في الأداة التعبيرية بين مرحلتين تلت إحداهما الأخرى . وليس من المقبول أن يروض المبدع لغة قديمة لأداء أغراض جديدة ، بل عليه أن يقوم بعملية انتقاء تحقق لهذه الأداة حداثتها التي تقربها من الإدراك الحسي والنفسي ؛ وإذا كان المعجم اللغوي يقدم للمتكلم مادة وفيرة يختار منها كيف يشاء ، فإن طبيعة الحداثة جعلت الناس يختارون «من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعاً ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها ، كما رأيتهم يختصرون ألفاظ الطويل ، فإنهم وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة أكثرها بشع شنع ، كالعشنط والعنطنط والعشنق ، والجسرب والشوقب والسلهب والشوذب ، والطاط والطوط ، والقاق والقوق ، فنبذوا جميع ذلك وتركوه»[٣٠] .

ويبدو أن الحضور المكاني في تجليات الحداثة جعل هناك تصورا لنوع من الجماعية للنتاج الأدبي ؛ فابن سلام يخص (شعراء القرى العربية) بحديث مستقل في طبقاته ؛ «وهن خمس : المدينة ومكة والطائف واليمامة والبحرين»[٣١] ؛ بل إن تقسيم الشعراء إلى طبقات ليس إلا تأكيدا لهذه الجماعية .

وتبعا لذلك تأخذ الخواص الفنية طبيعة جماعية أيضاً ؛ فـ «أشعار قريش فيها لين يشكل بعض الإشكال»[٣٢] . حتى في مجال التناول الفردي لبعض الشعراء ، نجد أن الحكم عليهم قد يكون من خلال التصور الجماعي للخواص الفنية مع ربطها بالبيئة المكانية ؛ فكثير شاعر حجازي ، ومكانته غير منكورة عند أهله ، لكنه كان منقوص الحظ عند غيرهم . قدم على عبد الملك «فأنشده - والأخطل عنده - فقال له عبد الملك : كيف ترى يا أبا مالك ؟ قال : أرى شعرا حجازيا مقروراً لو ضغطه برد الشام لأضمحل »[٣٣] .ومن هذا المنطلق نفسه كان أبو عمرو بن العلاء يعيب جريرا والفرزدق بطول مقامهما في الحضر ، كما أبطل الرواة الاحتجاج ببعض الشعراء لكونهم في الحضر . وكان الأصمعي يقول : إن العرب لا تروى شعر عدى بن زيد وأبي دؤاد لأن ألفاظهما ليست بنجدية[٣٤] ؛ فـ «عدى بن زيد كان يسكن الحيرة ومراكز الريف ، فلان لسانه وسهل منطقه ، فحمل عليه شيء كثير ، وتخليصه شديد ، واضطرب فيه خلف ، وخلط فيه المفضل فأكثر»[٣٥] . فالمعايير النقدية إذن لم تنفصل عن المكان ، وخاصة فيما يتصل باللغة التي تبدو الخواص

الجمعية فيها أكثر وضوحاً ؛ ففى ضوئها يحكم على النتاج الفنى بالرفض أو القبول . قال أبو حاتم للأصمعى : «أتقول فى التهديد : أبرق وأرعد ؟ فقال : لست أقول ذلك إلا أن أرى البرق أو أسمع الرعد ؛ فقلت : فقد قال الكميت :

أبرق وأرعد يا يزيد ... فما وعيدك لى بضائر

فقال : الكميت جرمقانى من أهل الموصل ليس بحجة»(٣٦) .

ومع إدراك الشعراء لارتباط القيم التعبيرية والجمالية بالبعد المكانى ، ظهرت بعض محاولاتهم فى الملاءمة بين نتاجهم الفنى والبيئة المكانية التى يتصلون بها ؛ فقد كان يصنع ذلك أبو تمام إدلالا منه على علمه باللغة وبكلام العرب ، فيعمد إلى إدخال ألفاظ غريبة فى مواضع كثيرة من شعره فى مثل قوله :

هُنَّ البَجَارِىُّ يا بُجَيْرُ ... أهْدَى لها الأبْؤُسَ الغُوَيْرُ

وقوله :

قَدْكَ اتَّئِبْ أرْبَيْتَ فى الغلواء

«وهذا فى شعره كثير موجود ؛ والبحترى لم يقصد هذا ولا اعتمده ، ولا كان له عنده فضيلة ، ولا رأى أنه علم لأنه ببادية منبج ، وكان يتعمد حذف الغريب الوحشى من شعره ليقربه من فهم من يمتدحه ، إلا أن يأتيه طبعه باللفظة فى موضعها من غير طلب لها ، ويرى أن ذلك أنفق ، وأبلغ للمراد والغرض . ويدلك على ذلك أنه كان يكنى أبا عبادة ، ولما دخل العراق تكنى أبا الحسن ، ليزيل العنجهية والأعرابية ، ويساوى فى مذاهبه أهل الحاضرة ، ويقرب بهذه الكنية إلى أهل النباهة»(٣٧) وعلى هذا يكون المعجم الشعرى لكل شاعر مستمداً من طبيعة الواقع المكانى ، ومشروطاً بعوامله الحضارية . وهذا ما لاحظه ابن رشيق ؛ فليس للمحدث حاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها ، والقفار ومياهها ، وحمر الوحش والبقر والظلمان والوعول كما بالأعراب وأهل البادية ، لرغبة الناس فى الوقت عن تلك الصفات ، وعلمهم أن الشاعر إنما يتكلفها ليجرى على سنن الشعراء قديماً : «والأولى فى هذا الوقت – أى وقت ابن رشيق – أن يتناول الشعراء صفات الخمر والقيان وماشاكلها ، وما كان مناسباً لها ، كالكئوس والقنانى والأباريق وتفاح التحيات ، وباقات الزهر ، إلى ما لابد منه من صفات الخدود والقدود والنهود ، والوجود والشعور ، والريق والثغور ، والأرداف والخصور ، ثم صفات الرياض والبرك والقصور ، وما شاكل المولدين ، فإن ارتفعت البضاعة فصفات الجيوش وما يتصل بها من ذكر الخيل والسيوف ، والرماح والدروع ، والقسى والنبل ، إلى نحو ذلك من ذكر الطبول والبنود ، والمنجرفات والمنجنيقات»(٣٨) .

٤

لاشك أن الظواهر الإنسانية فى المجالات المختلفة هى نتاج مناخ معين له طبيعة الانتظام ، وفى مجال اللغة والأدب يكون هذا المناخ أكثر انتظاماً وأشد تأثيراً .

وبما أن اللغة هى المادة الأولية للأدب ، فإن العلاقة بينهما تصبح علاقة شرطية ترتب أحدهما على الآخر ، وتجعل انتقال الخواص بينهما انتقالاً متبادلاً فيه الأخذ والعطاء . ولعل هذا ما جعل نظرة القدماء إليهما لا تكاد تفصل بين ما هو من طبيعة اللغة ، وما هو من طبيعة الأدب ؛ وأصبحت ظواهرهما بمثابة إفرازات تساعد على تجليات الحداثة ، مثلها – فى ذلك – مثل الزمان والمكان إن لم تزد عليهما .

وقد كان لبعض القوم من أهل اللغة ميل إلى خواص معينة فى مستويات الأداء الفنى أو مستويات الأداء العادى المألوف . وقد تحكم هذا الميل فى تقييم النماذج الأدبية من خلال انتمائها للقدم أو الحداثة ؛ فمنهم من «يميلون إلى الرصين من الكلام الذى يجمع الغريب والمعانى ، مثل أبى عمرو بن العلاء وخلف الأحمر والأصمعى . ومنهم من يختار الوحشى من الشعر كما اختار المفضل للمنصور من المفضليات»(٣٩) .

معنى هذا أن تجليات الحداثة يمكن متابعتها من خلال استعمال اللغة ، اختياراً وتوزيعاً ، بالكشف عن نظامها داخل العمل الأدبى ذاته ، دون تعويل كبير على صاحب هذا العمل ؛ فتطور الاستعمال واستمراريته يسمحان بتحديد كثير من ملامح الحداثة فى اللغة والأدب .

وقد تنبه ابن سنان إلى هذا الإدراك المزدوج عندما ربط الحداثة بالذات مرة ، وبالنتاج الشعرى مرة أخرى . ففى محاورته مع من ينتصر للقدماء على المحدثين ، يطرح تساؤلا حول رأيه فى شعر امرىء القيس لو كان معاصراً له ، أيكون رأيه فيه هو رأيه اليوم ؟ فإن أجاب بنعم ، قيل له : وكيف ذلك وأنت تختاره اليوم وتفضله بقدمه ؟ فإن كان فى ذلك الوقت محدثاً عندك فحكمه حكم المحدث اليوم . وإن قال : بل كنت أذهب فيه ما أذهب اليوم ، قيل له : فهل تأليفه على ما هو عليه أم تغير عما كان عليه ؟ فإن قال : تغير ، قيل : هو إذن غير ما ألفه امرؤ القيس ، وهذا ما لا يقوله أحد . وإن قال : بل هو بحاله فى الأكثر ، قيل له : فيجب أن يكون بحاله على صفة ، ثم يصير هو بحاله على صفة أخرى من غير أن يزيد شيئاً ، وهذا خارج عن المعقول(٤٠) .

أما من يذهب إلى تفضيل أشعار المتقدمين من حيث سبقهم إلى المعانى والألفاظ ، فإن هذا يقال له : إن التقديم والتفضيل هنا إنما يكون لذوات الشعراء وليس لشعرهم ؛ لأن أفضلية الشاعر بالنسبة إلى الزمن لا تقتضى أن يكون شعره أحسن .

وطبيعة الأداء الفنى تحتوى على مستويين لغويين : الإفراد والتركيب . والنظر إلى الإفراد لا يقتضى مزية لشاعر على آخر ، تقدم عنه أو تأخر . أما النظر إلى التركيب فهو الذى يقتضى المزية والفضيلة ؛ لأن لكل شاعر طريقة خاصة فى التأليف . فلو فرضنا أنه أخذ ما سبق تأليفه لشاعر آخر ، فإن هذا الأخذ لا يؤثر فيها ، بل يكون الأمر بمنزلة قصيدة شاعر ينتحلها آخر ، فلا يقال إن الانتحال أثر فيها[41] . إنما يكون التأثير والتأثر عند المقارنة بين مستويين تركيبيين بينهما تمايز فى الخواص الفنية . وهنا تبرز الحداثة معقودة بهذه الخواص - كما يرى الآمدى .

ذلك أن الإبداع الشعرى يمثل - عنده - وثائق لأغراض فنية تسمح بعقد المقارنات والموازنات بين الشعراء . وإمكان هذه الموازنات فى ذاتها يؤكد أن الأصالة أمر نسبى ، لا تنحصر فى الإتيان بالجديد كل الجدة ، بقدر ما تنحصر فى التأليف على نحو جديد ، حتى ولو كان لأفكار قديمة .

فعندما يعرض الآمدى لأبى تمام والبحترى يرى أن الثانى منهما وإن عد فى المحدثين زماناً ، فإنه كان على نهج الأوائل فى شعره ونسق كلامه ؛ ولذا كان أشبه بأشجع السلمى وأمثاله من المطبوعين ؛ فهو يميل « إلى حلاوة النفس ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام فى مواضعه ، وصحة العبارة ، وانكشاف المعانى . . » . أما الأول « . . فهو شديد التكلف ، صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى المولدة ؛ فهو بأن يكون فى حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه »[42] .

وتسرب القديم إلى الجديد مثّل - على نحو من الأنحاء - مقياساً نقدياً ينظر به إلى الإبداع الأدبى وتقدر قيمته به ، كما صنع المبرد فى كثير من رواياته ؛ فقد كان ينظر إلى ما يصنعه الشاعر بما تسلمه من موروثه القديم ، وكيف واءم بينه وبين رؤيته الخاصة أو الذاتية . فابن مناذر - مثلا - كان شاعراً حسن المراثى حلو التأبين ، و « كان رجلاً عالماً مقدماً شاعراً مفلقاً ، وخطيباً مسقعاً ، وفى دهر قريب ، فله فى شعره شدة كلام العرب بروايته وأدبه ، وحلاوة كلام المحدثين بعصره ومشاهدته »[43] .

وعندما تضيق رؤية الناقد عن إدراك هذا التواصل بين القديم والجديد ، لا يجد أمامه مفراً من الرفض ، أو التحفظ فى بعض الأحوال . ومن هنا لم يجد أبو تمام قبولاً ، أو لنقل إن البعض لم يستطع استيعاب هذا النمط الجديد فى الأداء حتى اتهم الشاعر بالنثرية ، ومشابهة شعره للخطب ، وحتى قال عنه ابن الأعرابى : « إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل »[44] .

ولا شك أن ابن الأعرابى كانت له دوافعه الخاصة التى حالت بينه وبين هذا المذهب المحدث فلم يقبله لغرابته ؛ « لأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه ؛ فكان إذا سئل عن شىء منها يأنف أن يقول لا أدرى ، فيعدل إلى الطعن عليه »[45] .

أما أبو تمام فكان واضحاً فى مذهبه غاية الوضوح ، يلتزم به عن وعى ، وذلك برغم أن الوعى الجمالى لم يكن قد تهيأ تماماً لاستيعاب صياغته البديعية التى كانت المفارقة والتقابل أهم لوازمها ، فنسب إليه كثير من الإحالات ، حتى كان بعض النقاد يحثونه على أن يقول ما يفهم ، فكان يطالبهم بفهم ما يقول[46] ، أى تقبل هذا الإطار الفنى الذى يتفق أو يختلف عما ألفه العرب . « والعرب لا تنظر فى أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل ، فتترك لفظة للفظة ، أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها فى فصاحة الكلام وجزالته ، وبسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافى ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض »[47] . فإذا جاء شىء من الصنعة استطرفوا ذلك فى البيت أو البيتين ، أما إذا كثر فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، « كالذى يأتى من أشعار حبيب والبحترى وغيرهما ؛ وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها »[48] .

فهذه الصنعة البديعية مثلت حداثة تعبيرية أفاد منها بعض الشعراء فى الملاءمة بين ذواتهم وما يقولون من شعر ، ثم الملاءمة بين هذا الشعر وطبيعة الحياة الجديدة التى كانت المفارقة الاجتماعية والفكرية أهم سماتها ، وأبرز ملامحها . وبجانب كونها حداثة تعبيرية كانت أيضاً تصويراً لموقف الشعراء من المادة التعبيرية التى أسلمتها إليهم لغتهم . ذلك « أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ، ومن تقيلهم وسلك سبيلهم ، لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم ، فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه »[49] .

ويدقق ابن رشيق موقف الشعراء من هذا المذهب المحدث فيلحظ أنه لم يكن فى الأشعار المحدثة قبل مسلم إلا النبذ اليسير ؛ فهو فى منزلة زهير بالنسبة للمولدين من حيث إبطاؤه فى الصنعة وإجادتها ؛ أما تفتيق البديع والتفنن فيه فأوليته كانت عند بشار وابن هرمة ، ثم تبعهما كلثوم بن عمر والعتابى ومنصور النمرى ومسلم بن الوليد وأبو نواس ، وتبع هؤلاء حبيب الطائى والبحترى وعبد الله بن المعتز ، فانتهى علم البديع والصنعة إليه وختم به . وطبيعة التواصل بين القديم والجديد جعلت هناك مشابهة بين أبى نواس والنابغة فى الجزالة والرشاقة وحسن الديباجة والمعرفة بمدح الملوك ، وبين بشار وامرىء القيس فى تقدمه على المولدين وأخذهم عنه ، حتى قالوا : إن بشاراً أبو المحدثين .

ومن ناحية أخرى تعقد المشابهة بين بشار والأعشى لما بين شعريهما من كثافة الإيقاع ، حتى يخيل لمن يسمع هذا الشعر أن آخر ينشده معه فى الوقت نفسه[50] . ويعلل القاضى الجرجانى لشيوع هذا المذهب بأن البديع كان يقع فى شعر القدامى « فى البيت بعد البيت على غير عمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى

المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه البديع ، فمن محسن ومسىء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط »[51] .

فالبديع أصبح وسيلة تعبيرية من الطراز الأول ، حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغة أصلية ، كما يجعل من الإيقاع التكرارى طرازاً يرتبط بالواقع مصدراً ومرجعاً . وهو - بذلك - يمثل عملية تنظيم للعناصر التعبيرية ، حيث يخلع عليها طابعاً زمنياً ومكانياً فى آن واحد ، وذلك يحتاج - بالطبع - إلى مهارة حرفية ، وخبرة بأساليب الإيقاع والتناسب ، وإدراك لإمكانات الأداة التعبيرية فى نقل تجربة الشاعر إلى المتلقى .

ولا شك أن هذه الظاهرة البديعية أصبحت تجد - بالإلحاح عليها - نوعاً من القبول ، ثم الإعجاب والاستحسان ، حتى استقرت علامة مميزة لتجليات الحداثة .

وقد أقبل المجتمع الفنى والأدبى عليها « ليستريح من أخبار المتقدمين وأشعارهم ؛ فإن هذا شىء قد كثرت رواية الناس له فملوه . وقد قيل : لكل جديد لذة ، والذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم »[52] .

وإذا كان (التركيب) أقدر على إبراز تجليات الحداثة ، فإن (الإفراد) يتصل بذلك على نحو من الأنحاء ، ذلك أن المبدع عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوى فإنه لا يصنع ذلك بشكل عفوى ، بل تكون له دوافعه الجمالية التى تغلف هذا الاختيار الذى يتم عن وعى وقصد ، فتراعى الاعتبارات التى تتعلق ببنيته الجمالية من ناحية ، وتراعى الاعتبارات التى تتعلق بعملية التوصيل من ناحية أخرى .

فالعملية التوصيلية قد تدعو إلى وقوع الاختيار - أحيانا - على معجم غير عربى ، إذ لا تكون الكلمة محكية عن العرب ولكن لا مانع من استعمالها ؛ « لأن العرب تستعمل كثيراً من ألفاظ العجم إذا احتاجت إليه لإقامة الوزن ، وإتمام القافية ، وقد تتجاوز ذلك إلى استعماله مع الاستغناء عنه ، كما سموا (الحمل) برقاً ، مع كثرة أسماء الغنم عندهم . . . فليس بمحظور على الشاعر الاقتداء بهم فى أمثال ذلك إذا احتاج إليه . أما المحدثون فقد اتسعوا فيه حتى جاوزوا الحد لما احتاجوا إلى الإفهام ، وكانت تلك الألفاظ أغلب على أهل زمانهم ، وأقرب من أفهام من يقصدون إفهامه . وقد أفرط أبو نواس حتى استعمل (زمردة) و (باز بندة) و (باريكندة) ، وغير ذلك . فإن كانت اللفظة مسموعة عن العرب على ماحكاه أبو الطيب ، فقد زالت الكلفة ، وإن لم تكن محفوظة فما رويناه من أمثالها عن العرب والمحدثين يعتذر عنه ، ويقوم بحجته »[53] .

وقد لاحظ ابن الرومى فى بعض تسطيراته أن أبا تمام كان يطلب المعنى ولا يبالى باللفظ ، حتى أنه لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأتى بها[54] .

أى أن الحاجة التعبيرية قد تتصل بالحداثة فى اختيار اللفظة ، مثلها فى ذلك مثل الحاجة التوصيلية للفهم والإفهام .

٥

وبما أن الألفاظ لها إطارها الوضعى ، فإن تجليات الحداثة تكون أعمق فى المعانى ، أى فيما يصنعه المبدع من تعليق ألفاظه بعضها ببعض على نحو يجسد حركته الداخلية ، أو ما يمكن أن نسميه بالكلام النفسى .

فشعراء الصدر الأول للإسلام زادوا على معانى القدماء والمخضرمين ؛ ثم كان فى طبقة جرير والفرزدق من التوليدات والإبداعات العجيبة مالا يقع مثلها للقدماء إلا فى الندرة القليلة ؛ ثم جاء بشار بن برد وأصحابه فزادوا معانى ما مرت قط بخاطر جاهلى ولا مخضرم ولا إسلامى[55] .

ومن المدهش أن تكون تجليات المعانى المحدثة جامعة للتقابل بين الوضوح الشديد الذى يقترب من فهم العوام ، والغموض الفنى الذى يصل إلى درجة الإسقاطات والرموز . فابن وكيع يرى أن أشعار المولدين تروى لما اتسمت به ألفاظها من العذوبة والرقة والحلاوة ، ومعانيها من قرب المأخذ ؛ فلو أن المحدثين اصطنعوا لغة القدماء ومعانيهم ما تقبلها الناس ، « ولا سيما مع زهد الناس فى الأدب فى هذا العصر وما قاربه ؛ وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام ، وأن الخواص فى معرفتها كالعوام »[56] .

وفى المقابل قد يكون المعنى المحدث داخلا فى حدود الغموض الذى يحتاج « إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطوليس » .

ولا يرجع الاختلاف والتباين فى المعانى المحدثة إلى ذوات الشعراء فحسب ، بل يرجع - أيضا - إلى تباين التأثيرات الحضارية التى يخضعون لها ؛ فالمحدثون « أكثر ابتداعا للمعانى ، وألطف مأخذا ، وأدق نظرا . . لأن المحدثين عظم الملك الإسلامى فى زمانهم ، ورأوا مالم يره المتقدمون ؛ وقد قيل : إن اللُّها تفتح اللَّها »[57] .

ويقدم قدامة بن جعفر ملاحظة دقيقة تتصل بابتداع المعنى ؛ إذ يرى أن هذا الابتداع لا يستوجب حسنا أو قبحا ؛ بل إن الجودة أمر ذاتى ؛ فلا يقال إن هذا المعنى « جيد إذا قاله الشاعر من غير أن يكون تقدمه من قال مثله ؛ فهذا غير مستقيم ، بل يقال لما جرى هذا المجرى : طريف وغريب ، إذا كان فردا قليلا ، فإذا كثر لم يسم بذلك » .

و « غريب وطريف » هما شىء آخر غير حسن أو جيد ؛ لأنه قد يجوز أن يكون « حسن جيد » غير طريف ولا غريب ،

ووطريف غريب» غير حسن ولا جيد . فأما « حسن جيد » غير غريب ولا طريف ، فمثل تشبيههم الدروع بحباب الماء الذى تسوقه الرياح ؛ فإنه ليس يزيل جودة هذا التشبيه تعاور الشعراء إياه قديما أو حديثا . وأما « غريب وطريف لم يسبق إليه » ، وهو قبيح بارد ، فملء الدنيا ، مثل أشعار قوم من المحدثين سبقوا إلى البرد فيها »[٥٨] .

يبدو أن تجليات المعانى المحدثة تأتى - غالبا - فاتحة للصورة الشعرية ، والتشبيه أقدرها على نقل هذه التجليات ؛ فالنفس تستمد صورها من خلال ما يعتورها من ضعف أو قوة ، ومن عجز أو قدرة . وكل ذلك مرتبط بإدراك الحواس لما يحيط بها ؛ فوصف الإنسان لما يراه أصوب من صفته لما لم يره ؛ « وتشبيه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر »[٥٩] .

وليست التجليات مقصورة على هذا التناسب بين المدركات الحسية ، وإنما ترجع أيضا إلى التقابل الداخلى لحركة المعنى عند المبدع ؛ فمن خلاله يسقط على الأشياء حوله صورا (محدثة) يستمدها من هذا المدرك الحسى .

وكثيرا ما نخطىء عندما نعتمد على تبريرات المبدعين لتفسير مواقفهم الفنية ؛ فهم - فى الغالب - يبحثون عن أقرب الظواهر التى تساعدهم على إضفاء الشرعية الإبداعية على ما يقولون ، فى حين أن تحرى العوامل الداخلية يكون أقرب إلى الصواب فى إدراك أبعاد هذا الإبداع ، وبخاصة فى الصورة التشبيهية .

لقد رُمى ابن الرومى بالتقصير لعجزه عن مجاراة ابن المعتز فى تشبيهاته - مع أنه أقدر منه - فى مثل وصفه الهلال بقوله :

فانظر إليه كزورق من فضة
قد أثقلته حمولة من عنبر

وقوله :

كأن آذريونها والشمس فيه كالية
مداهن من ذهب فيها بقايا غالية

فرد ابن الرومى بأن الله لا يكلّف نفسا إلا وسعها ؛ فابن المعتز يصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء ، أما هو فيقول ما يعرف ، وما يقع عليه ، كقوله فى صفة الرقاقة :

ما أنس لا أنس خبازا مررت به
يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة
وبين رؤيتها زهراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة
فى صفحة الماء يرمى فيه بالحجر

ولا يقبل ابن رشيق هذا التبرير من ابن الرومى ، وإنما يعود بالصورة إلى حركة المعنى الداخلية عند الشاعر ؛ لأن الذى لا شك فيه أن ابن الرومى قد رأى ما رآه ابن المعتز ، وإنما تمحورت اهتمامات الأخير حول البناء التشبيهى فى ذاته ، فنظر إلى ماعون بيته وأثاثه فشبه به ؛ أما الأول فقد اتصلت حركته الداخلية بمتطلبات الحياة ، وهموم المعيشة ، على نحو جعله يمدح هذا ، ويهجو ذاك ، و يعاتب تارة ، ويستعطف أخرى . فالوقوع على الصورة التشبيهية - فى ذاتها - لا يكاد يحقق له الهدف الذى يسعى إليه ، والذى من أجله يقيم بناءه الشعرى[٦٠] .

وتكاد تكون الصورة التشبيهية فى إطارها الموروث ذات أنماط محددة يمكن ردها إلى ازدواجية (الحداثة والقدم) ؛ فالحداثة تطرح ما كان من جنس تشبيه النعامة للطرماح وصفة الثور الوحشى له أيضا ، وصفة مغارز ريش النعام إذا أمرط للشماخ ، ومثل بيت العنكبوت فيما يمتد من لغام الناقة تحت لحييها فى شعر الحطيئة ، وتشبيه الذباب بالأجذم ، والحَبِيّ الغراب بالجلم لعنترة ، وأشباه هذا مما انفردت به الأعراب والبادية ، كانفرادها بصفات النيران والفلوات الموحشة ، وورود مياهها الآجنة ، وتعسف طرقاتها المجهولة .

ثم تتداخل الحداثة والقدم فى صفات النجوم ومواقعها ، والسحب وما فيها من البروق والرعود ، والغيث وما ينبت عنه ، وبكاء الحمام وما يتصل به[٦١] .

ثم تتجلى الحداثة على انفراد فى مثل قول بشار :

كأن فؤاده كرة تنزى	حذار البين إن نفع الحذار
يروعه السرار بكل أمر	مخافة أن يكون به السرار

وقول عباس بن الأحنف :

أحرم منكم بما أقول وقد	نال به العاشقون من عشقوا
صرت كأنى ذبالة نصبت	تضىء للناس وهى تحترق[٦٢]

وتبدو محصلة الصورة التشبيهية وكأنها جماع تقاليد فنية لما تهيئه البيئة للشاعر ، مع ملاحظة التأثيرات الخاصة برؤيته للعالم ، التى يكون المتلقون بسبيل تقبلها وإضفاء صفة الشرعية عليها .

وإلى أن يحدث ذلك للصورة وتجلياتها فى المعانى ، يظل هناك حاجز عقلى ونفسى يحجبها عن كثير من المتلقين . وقد سئل أعرابى استمع إلى قصيدة أبى تمام :

طلل الجميع لقد عفوت حميدا	وكفى على رزئى بذاك شهيدا

كيف ترى هذا الشعر ؟ فقال : فيه ما أستحسنه ، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله ؛ فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا ، وإما أن يكون الناس جميعا أشعر منه[٦٣] . وليس هذا

الأعرابى وحده الذى لم يستطع استيعاب حداثة أبى تمام ، بل شاركه فى ذلك بعض النقاد ، كالآمدى الذى يروى قوله :

ظعنوا فكان بكاى حولا بعدهم ثم ارعويت وذاك حكم لبيد
أجدر بجمرة لوعة إطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

ويعلق عليه بنحو ما علق الأعرابى ؛ فهو «خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها ؛ لأن من شأن الدمع أن يطفئ الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ، ويعقب الراحة ، وهو فى أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى»[٦٤] . ولم يسلم كثير من المحدثين من هذه الضغوط النقدية التى حاولت التصدى لتلك المعانى المحدثة ، مغفلة - عن وعى أو بدون وعى - ركائز التطور الحضارى ، والخبرات الجديدة التى اكتسبها الشعراء ، والإمكانات التى فتقها المحدثون فى تطويع أدواتهم التعبيرية لتتسع لكل مضمون مستحدث ، بحيث يشبع حاجة عصره الجمالية .

وقد أفاد أبو تمام - كما أفاد غيره - من كل ذلك ، فتحرك كل شاعر فنياً فى وقته وزمانه المناسب ، ولم يتقدم عنه ولم يتأخر ، فكانت ظواهر التناقض والتقابل ، وكانت المحاكاة العقلية ، وكان الفهم الواعى والتمثل العميق لمتغيرات المجتمع ، يؤازر ذلك ويعاونه خبرة ثقافية تهيىء لصاحبها قدراً مناسبا من رياضة اللغة على أداء كل ذلك .

روى محمد بن قدامة أنه دخل على أبى تمام بقزوين وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه فما كاد يرى ، فوقف ساعة وهو لا يعلم بمكانه لما هو فيه ، ثم رفع رأسه وسلم عليه فقال له : يا أبا تمام ، إنك لتنظر فى الكتب كثيرا ، وتدمن الدرس فما أصبرك عليها ! فقال : والله مالى إلف غيرها ، ولا لذة سواها ، وإنى لخليق إن أتفقدها أن أحسن[٦٥] .

وهذا كله جعل من معانيه شيئا غير مألوف ، ومن صوره شيئا بعيدا عن الإدراك . وهذا المدرك البعيد حصره الآمدى حصرا دقيقا فى أنه جعل «للدهر أخدعا ويدا تقطع من الزند ، وكأنه يصرع ويحلب ويشرق بالكرام ويبتسم ، وأن الأيام تنتزله ، والزمان أبلق ، وجعل للمدح يدا ، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر ، وجعل المعروف مسلما تارة ومرتدا أخرى ، والحادث وغدا ، وجذب الندى الممدوح - بزعمه - جذبة حتى خر صريعا بين قصائده ، وجعل المجد مما يحقد عليه الخوف ، وأن له جسدا وكبدا ؛ وجعل لصروف النوى قدا ، وللأمن فرشا ، وظن أن الغيث كان دهرا حاكيا ، وجعل للأيام ظهرا يركب ، والليالى كأنها عوارك ، والزمان كأنه صب عليه ماء ، والفرس كأنه ابن الزمان الأبلق»[٦٦] .

وهذا المسلك التعبيرى أخذ أشكالا لا تكاد تتشابه أو تتوافق فى إطارها العام ، وإن كان ذلك لم يمنع من وجود التباين الفردى فى جرأته الفكرية باتصاله بماهيات الموجودات ، وانعكاس ذلك فى ذهنية شعرية لم توافق النمط الموروث فأصبحت حقائق الأشياء باطنها كظاهرها ، وتجسدت هذه الحقائق فى صورة ينتزعها الشعراء من المدرك الحسى حولهم ، بما فيها من الكشف والخفاء ، وبما فيها من التصريح والرمز ، فكانت الشعراء تجرى على قريب من هذا كما يقول القاضى الجرجانى - «حتى استرسل أبو تمام ومال إلى الرخصة فأخرجه إلى التعدى ، وتبعه أكثر المحدثين بعده ، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة ، والتقصير والإصابة»[٦٧] .

وتبدت هذه التجليات فى كثير من ألوان الأداء التى راح الشعراء يرددونها من قصيدة إلى أخرى ، والنقاد والدارسون يتابعونهم ويرصدونها ويسمونها (غلوا) مرة ، و(مبالغة) أخرى ، و(إفراطا) مرة ، و (تفريطا) أخرى . وكأن تجاوز الإطار العقلى هو المكون الأساسى للمذهب المحدث ، حتى قال ابن رشيق : «لو كان الشعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعر من القدماء»[٦٨] .

ولأمر ما انتهت حياة كثير من الشعراء المحدثين نهاية مأساوية ، فيها اتهام بالزندقة والإلحاد ، والفسق والفجور ، والحمق والخلاعة ، والمروق على السلطة الدينية والدنيوية ، وكان فى مقدمة من اكتوى بهذه النهاية بشار أستاذ المحدثين[٦٩] .

٦

لاشك أنه قد سيطر على الشعراء تصور سابق لإمكان تنظيم الإطار الخارجى أو الشكلى ، ولاشك أيضا أن تجليات الحداثة اتصلت على نحو ما بهذا التصور . ذلك أن التجاوب مع أى شكل إنما ينبع من حس جمالى لا ينفصل عن المضمون ؛ وعدم انفصاله أكسبه طبيعة متغيرة تبعا لمتغيرات العصر من ناحية ، ولخصوصية التجربة من ناحية أخرى . وعلى هذا لا يكتسب أى تشكيل سابق أحقية فى التفوق على التشكيل اللاحق ، بل كل شكل هو مرحلة مناسبة لاحتواء مضمونها ، دون مجال للمفاضلة بينهما .

وعلى الرغم من ذلك نلحظ خطة البناء الشعرى وكأنها طقس مقدس نتيجة للإلحاح عليه من شاعر إلى آخر ، ومن مرحلة إلى أخرى .

ومع تجليات الحداثة يحدث اهتزاز لقداسة هذا النمط الموروث ، فلا ندهش عندما نجد ابن قتيبة وكأنه يبث دعوة خفية من خلال تعرضه لبناء القصيدة الشعرية ؛ «فليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى مشيد البناء ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى . أو يرحل على حمار وبغل ويصفهما ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ؛ أو يرد على المياه العذاب الجوارى ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن

والطوامى . أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة»[٧٠] .

فلا معنى لأن يورد ابن قتيبة هذه الأشكال الممكنة إلا لأنه أدرك فيها صورا وأشكالا هى أقدر على احتواء التجارب الجديدة ، أو هى - على الأقل - قادرة على أن تحتويها .

وربما تحولت هذه الدعوة الخفية إلى تصريح وإعلان عند ابن رشيق ، حين قرر أن من عادة القدماء «أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز ، وما أنضى من الركائب ، وما تجشم من هول الليل وسهره ، وطول النهار وهجيره ، وقلة الماء وغئوره ، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حق القصد وذمام القاصد ، ويستحق منه المكافأة . وكانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر ؛ فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم ، وليست كأبنية الحاضرة ؛ فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازا ؛ لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ، ولا يمحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل»[٧١] .

والملاحظ أن تجليات الحداثة - فى هذا المجال - بدأت بتأثيرات متدرجة وجهت الطاقة الفاعلة إلى عملية إزاحة جزئية لما هو متعارف عليه . وقد تبنت - من أجل ذلك - مسلكا يعتمد على تنظيم أجزاء القول تنظيما شخصيا ، وإن كان غير منفصل عن الإطار العام ، حتى لا يفقد شرعيته . ومن ثم فإن محاولة (الأنا) المبتكرة تأكيد قدرتها على تجاوز الإطار الموروث كانت من خلال إدخال التعديلات التى تومى إلى إمكان هذا التجاوز أكثر مما كانت تجاوزا فى ذاته .

ويمكن رصد هذا الإدراك على نحو ما من خلال ما ردده ابن رشيق عن بعض الشعراء المحدثين الذين لا يجعلون لكلامهم بسطا ، بل يهجمون على ما يريدون مكافحة ، ويتناولونه مصافحة . وكان أبو نواس فى تجلياته يفتق إمكانات البناء الشعرى فيجعل من الحداثة والقدم طرفى نقيض ، فيقول :

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند
واشرب على الورد من حمراء كالورد

وقد نعجب عندما نجد الحاتمى وبعض أشياخه يعدون أفضل ابتداء صنعه شاعر من القدماء والمحدثين قول أبى نواس أيضا :

صفة الطلول بلاغة القدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم[٧٢]

وليست المسألة عملية استبدال مقدمة بمقدمة مع الاحتفاظ بالبناء الموروث للقصيدة القديمة ، وإنما هى - فى رأينا - عملية تبن لتنظيم آخر يكون شديد الاقتراب من كون الشاعر الخاص . وإذا كانت الخمر هى كون أبى نواس ، فلا مصادرة أن يكون للآخرين كونهم الذى يحلقون فيه .

وكما كان التنظيم الشخصى هو أساس البناء الشكلى لحركة المعنى داخل القصيدة ، كان أيضا أساس البناء الشعرى لحركة الإيقاع ، وهى حركة قامت على أساس من التوفيق بين مظهرين له :

الأول : الإيقاع العروضى كما قننه الخليل بن أحمد .
الثانى : الإيقاع الصرفى الذى يحكم بنية الكلمة صوتيا .

وفى تصورنا أن التوفيق بين هذين المظهرين هو الذى يكسب الإيقاع الشعرى ذاتية تربطه بمبدعه . وفى تصورنا أيضا أن بعض تجليات الحداثة قد وجدت لها مدخلا فى هذه الناحية الموسيقية ، وإن لم يكن لها ذلك الوضوح الذى لاحظناه ؛ فقد تبدت بعض إشارات هنا أو هناك تدل على معاناة هذه العملية الإيقاعية ، وبخاصة عند شاعر مجدد كأبى تمام .

وقد أثار مطلعه (قدك اتئب أربيت فى الغلواء) كثيرا من الجدل ، وهاجمه معظم النقاد ، على الرغم من أن ألفاظ الشطر صحيحة فصيحة ، من ألفاظ العرب المستعملة - كما يقول الآمدى .

لكن ما يهمنا هنا تلك الملاحظة الدقيقة لبعض علماء الشعر من أن الشاعر قد نظم كلماته دون أن يفرق بينها . ويبدو أن الشاعر قد صنع ذلك ليتحقق له التوفيق بين البناء الصرفى والبناء العروضى حتى صار قوله (قدك اتئب) بمنزلة كلمة واحدة على وزن (مستفعلن) . ولعل هذا ما جعل الآمدى يقول : إن أبا تمام لو قال هذا الكلام فى الأداء النثرى لما أخذ عليه شىء[٧٣] .

ويبدو أن ابن جنى قد تنبه إلى هذا الملحظ فى حديثه عن (أبيات الإعراب) ؛ «فالبيت إذا تجاذبه أمران : زيغ الإعراب وقبح الزحاف ، فإن الجفاة الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب ...... وإذا كان الأمر كذلك ، فلو قال فى قوله :

(ألم يأتيك والأنباء تنمى)

(ألم يأتك والأنباء تنمى) لكان أقوى قياسا ، ... ألا ترى أن الجزء كان يصير منقوصا ، لأنه يرجع إلى (مفاعيل) (ألم يأتِ : مفاعيل)»[٧٤] .

ويبدو أيضا أن هذا التوفيق كان يمثل مشكلة أكثر حدة مع تأخر الزمن نسبيا . ومن ثم كانت هناك محاولات تجديدية فى استنبات أوزان جديدة ، بل فى نظام الموسيقى الشعرية جملة . فقد ذكر ابن جنى أن بعض معاصريه كان يسمى بعض ألوان الأداء النثرى شعرا ، فقال : «أنشدنى مرة بعض أحداثنا شيئا سماه شعرا على رسم للمولدين فى مثله ، غير أنه عندى أنا قواف منسوقة غير محشوة فى معنى قول سلم الخاسر :

موسى القمر .:. غيث بكر .:. ثم انهمر

وقول الآخر :

طيف ألم .:. بذى سلم .:. يسرى العتم .:. بين الخيم
جاد يغم

وقول الآخر :

قالت حيل .:. شؤم الغزل .:. هذا الرجل .:. حين احتفل
أهدى بصل»(٧٥)

أما التعديلات داخل الإطار الموروث فقد أخذت أشكالا مختلفة تتدرج من تعديل بعض القيم الصوتية إلى استخراج أوزان جديدة تحتمل تحقق الملاءمة بين الإطار الخارجى والداخل للإيقاع . فقد كان المحدثون يجرون فى شعرهم غير المصرع مجرى المصرع ، فقال شاعرهم :

فالوجه مثل الصبح مبيض
والشعر مثل الليل مسود

أبو تمام جرى إلى أكثر من هذا ، فصرع المصراع فى قوله :

يقول فيسمع ، ويمشى فيسرع
ويضرب فى ذات الإله فيوجع

وفى مثل هذا قال أبو الطيب :

إنما بدر بن عمار سحاب
هطل فيه ثواب وعقاب

«فإنه أخرج الرمل على (فاعلاتن) فى العروض ، فأجرى على ذلك جميع القصيدة فى الأبيات الغير مصرعة ، وإنما جاء الشعر منه على (فاعلن) ، لكن أصله فى الدائرة (فاعلاتن) ، وإن كان غير محفوظ عن العرب»(٧٦) .

وقد عمد ابن رشيق - فى رصده لأوزان الشعر العربى - إلى التنبيه على ما استحدثه الشعراء من أوزان ، (فالطويل) : مثمن قديم ، مسدس محدث ، (والمديد) : مثمن محدث ، مسدس قديم ، مربع قديم . و (البسيط) : مثمن قديم ، مسدس قديم ، مربع محدث . و (الهزج) : مسدس محدث ، مربع قديم . و (الرجز) : مسدس مربع مثلث مثنى - كله قديم ، موحد محدث . و (المتقارب) : مثمن قديم ، مسدس مربع محدث . و(المتدارك) : مثمن قديم ، مسدس محدث(٧٧) . وإذن فقد اكتسب الإطار الموسيقى نوعا من الثراء بهذه التعديلات الموسعة أو المحدودة ، وإن ظل للإطار القديم سطوته حتى فى مثل هذه التعديلات .

٧

لاشك أن تجليات الحداثة أحدثت أثرا بالغا داخل الحركة الأدبية واللغوية ؛ ومن هنا ظلت محتفظة بحيويتها ، ففرضت على الدارسين أن يعرضوا لها مرة بعد أخرى ، فيحللوا عناصرها تارة ، ويربطوها بأسبابها تارة أخرى ، ويوضحوا تأثيرات الماضى فيها تارة ثالثة . وإن رؤ ية التجليات فى مرحلة سابقة ، وتحديد شروطها ، يساعد مساعدة فعالة فى رؤ يتها اللاحقة . ومن هنا يكون رصدنا للحداثة فى التراث عنصرا مفيدا فى معالجة القضية نفسها اليوم . وبمعنى آخر نقول : إن فى تراثنا القديم عناصر تجديد يمكن أن نعيد بعضها اليوم لتكون من مكونات نسيج عصرنا ، دون أن ننغلق عليها وحدها ، بل نحاول من خلالها تعقب الظواهر ، وردها إلى الشعور الواعى بأسبابها ، وإلى منابعها التى فجرتها .

وليس غريبا أن نبدأ مراجعة التراث برصد منطلقات الكلمة (الحداثة) ومقابلها الدلالى (القدم) ، بل إن ذلك سوف يصلنا بحركة النفس وتوقعها لما تجهل . وهو توقع يتخذ من الماضى ركائز لمجهولات الحاضر ؛ ومن الحاضر ركائز لمجهولات الحداثة القادمة ، وبمعنى آخر يكون القدم علة الحداثة .

ولا يمكن أن نتصور تجليات الحداثة إلا فى إطار الواقع المتحرك . والزمن هنا يمثل عناصر ربط لتتابع الظواهر وتراكماتها ، فيصنع منها وحدة تصورية تجعل من الثابت شرطا للمتحرك ، بل يكون هذا الثبات هو نقطة البداية لحركة أخرى توائم عصرها .

وعلى نحو ما لابد أن يكون الامتداد الزمنى محكوما بإطار المكان ؛ فطبيعة التغير لا تتحرك فى فراغ ، وإنما تستقر فى المكان فتفرز إشعاعاتها داخلا أو خارجا ، ظاهرا أو باطنا . وإغفال مثل ذلك يهيىء لكثير من الأحكام المضللة ، كما يعوق استيعاب ظواهر الحداثة أو إرهاصاتها .

ومن طبيعة الأمور أن يفرض الواقع الفنى وجوده على تجليات الحداثة ، سواء اتصل هذا الواقع بقضايا اللغة ، أو قضايا الأدب ، على أساس العلاقة الشرطية التى تربط بينها . ولعل هذا ما جعل عناصر التقويم منوطة بالقديم تارة ، وبالحديث تارة أخرى . فعندما تتم عملية الرصد اللغوى لما أبدعه الشاعر ، يكون الحكم بالقدم أو الحداثة متعلقا بعملية اختيار الألفاظ أو الجمل ، فى حين ينعدم ذلك عند تناول توزيع الكلمات التى تصنع نظام النص وتخلق له وجوده الفنى .

وناتج هاتين العمليتين هو الدلالة ؛ وهى مجال التجليات المحدثة بالتوليد والتنمية والإضافة والخلق والابتكار . والصورة التشبيهية هى أبرز الوسائل لنقل هذه التجليات على أساس ما فيها من إمكانات التصور الفنى لعالم الموجودات .

وانعكاس المضمون على الشكل أضفى عليه نوعا من هذه

التجليات أيضا ، ولكن فى حدود معينة يكون فيها التنظيم الشخصى الحذر هو العامل الفعال ، فلم يتحول إلى انطلاقات جماعية تحقق للشكل حداثته المطلقة .

وكل هذا قد أكد - بلا شك - ما فى التراث من عناصر التجديد التى تبدت عفوية أحيانا ، واضحة فى الوعى أحيانا أخرى . ومن المقبول أن نحاول اليوم ربطها بما يناظرها أو يقترب منها ، لتكون خيطا فى نسيج الحاضر ، فتساعد فى إبراز الأصالة من خلال تجليات الحداثة .



الهوامش :

(١) لسان العرب - ابن منظور - دار المعارف : ٧٩٦ .
(٢) السابق : ٧٩٦ .
(٣) أساس البلاغة - الزمخشرى - كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ : ١٥٧ .
(٤) السابق : ١٥٧ .
(٥) الوساطة بين المتنبى وخصومه - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى - الحلبى سنة ١٩٦٦ : ١٥ ، ١٦ .
(٦) سر الفصاحة - ابن سنان - شرح وتعليق عبد المتعال الصعيدى - صبيح بمصر سنة ١٩٦٩ : ٢٧٥ ، ٢٧٦ .
(٧) السابق : ٢٧٦ .
(٨) السابق : ٢٧٢ ، ٢٧٣ .
(٩) السابق : ٢٧١ - ٢٧٣ .
(١٠) العمدة - ابن رشيق - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ١/٥٦ .
(١١) السابق : ١/٥٧ .
(١٢) السابق : ١/٥٧ .
(١٣) البيان والتبيين - الجاحظ - تحقيق هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٨ : ١/٣٢١ .
(١٤) العمدة : ١/٥٧ .
(١٥) الوساطة - القاضى الجرجانى - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى - الحلبى بمصر : ١٠ .
(١٦) سر الفصاحة : ٢٧١ .
(١٧) السابق : ٢٧١ .
(١٨) بيان إعجاز القرآن - الخطابى - ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن . للرمانى والخطابى وعبد القاهر - تحقيق محمد خلف الله أحمد ودكتور محمد زغلول سلام - المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ٤٥ ، ٤٦ .
(١٩) الصاحبى - ابن فارس - تحقيق السيد أحمد صقر - الحلبى بالقاهرة سنة ١٩٧٧ : ٤٦٧ .
(٢٠) بيان إعجاز القرآن : ٤٦ .
(٢١) انظر . المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى - د. زكى نجيب محمود - دار الشروق سنة ١٩٨١ : ٩٤ .
(٢٢) بيان إعجاز القرآن : ٣٤ .
(٢٣) الكامل - المعارف بيروت : ١/٦ .
(٢٤) العمدة : ١/٥٨ .
(٢٥) انظر : الوساطة : ١٨ ، ١٩ .
(٢٦) السابق : ١٩ .
(٢٧) السابق : ٢٠ .
(٢٨) السابق : ٢٩ .
(٢٩) السابق : ١٦٠ .

(٣٠) السابق : ١٨ .
(٣١) طبقات الشعراء - دار الكتب العلمية - بيروت سنة ١٩٨٢ : ٨٧ .
(٣٢) السابق : ٩٦ .
(٣٣) السابق : ١٦٧ .
(٣٤) الوساطة : ٥١ .
(٣٥) طبقات ابن سلام : ٥٩ .
(٣٦) الأمالى - القالى - الأميرية ببولاق سنة ١٣٢٤ هـ : ١/ ٩٧ .
(٣٧) الموازنة بين أبى تمام والبحترى - الآمدى - صبيح بمصر : ١١ .
(٣٨) العمدة : ٢/ ٢٢٧ .
(٣٩) إعجاز القرآن - الباقلانى - تحقيق السيد أحمد صقر - المعارف بمصر سنة ١٩٦٢ : ١١٦ .
(٤٠) سر الفصاحة : ٢٧٣ .
(٤١) السابق : ٢٧٣ ، ٢٧٤ .
(٤٢) الموازنة : ٢ .
(٤٣) الكامل : ٢/ ٣٤٥
(٤٤) الموازنة : ٨ .
(٤٥) السابق : ١٠ .
(٤٦) السابق : ٩ .
(٤٧) العمدة : ١/ ٨٣ ، ٨٤ .
(٤٨) السابق : ١/ ٨٤ .
(٤٩) البديع - ابن المعتز - ضمن كتاب (ابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان) محمد عبد المنعم خفاجى - المعهد الجديد للطباعة سنة ١٩٥٨ : ٦١٠ ، ٦١١ .
(٥٠) انظر العمدة : ١/ ٨٥ .
(٥١) الوساطة : ٣٤ .
(٥٢) طبقات الشعراء - ابن المعتز - تحقيق عبد الستار فراج - المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ٨٦ .
(٥٣) الوساطة : ٤٦١ ، ٤٦٢ .
(٥٤) العمدة : ١/ ٨٦ .
(٥٥) السابق : ٢/ ١٨٥ .
(٥٦) السابق : ١/ ٥٨ .
(٥٧) المثل السائر - ابن الأثير - تحقيق د. أحمد الحوفى ، ود. بدوى طبانة - نهضة مصر سنة ١٩٦٠ : ٢/ ٦٣
(٥٨) نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى - الخانجى بالقاهرة سنة ١٩٧٩ : ١٤٩ .
(٥٩) العمدة : ٢/ ١٨٣ .
(٦٠) انظر السابق : ٢/ ١٨٣ - ١٨٥ .
(٦١) المصدر السابق : ٢/ ١٨٤ .
(٦٢) الكامل : ٢/ ٥٠ ، ١١٣ .
(٦٣) أخبار أبى تمام - الصولى - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٢٧ : ٢٤٥ .
(٦٤) الموازنة : ٩٢ .
(٦٥) طبقات الشعراء لابن المعتز : ٢٨٣ .
(٦٦) الموازنة : ١١٤ .
(٦٧) الوساطة : ٤٢٩ .
(٦٨) العمدة : ٢/ ٤٣ .
(٦٩) انظر طبقات ابن المعتز : ٢١ ، ٤٢ ، ٦٧ ، ٩٠ ، ١٧٢ ، ٢٤٤ ، ٣٢٠ ، ٣٤٢ ، ٣٩١ .
(٧٠) الشعر والشعراء - تحقيق أحمد محمد شاكر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٧ : ١/ ٧٥ ، ٧٦ .
(٧١) العمدة : ١/ ١٥١ .
(٧٢) انظر السابق : ١/ ١٥٤ ، ١٥٥ .
(٧٣) الموازنة : ٢٠١ .
(٧٤) الخصائص - تحقيق محمد على النجار - عالم الكتب - بيروت سنة ١٩٨٣ : ١/ ٣٣٣ .
(٧٥) السابق : ٢/ ٢٦٣ ، ٢٦٤ .
(٧٦) الوساطة : ٤٦٨ .
(٧٧) العمدة : ٢/ ٢٣٣ - ٢٣٤ .

الحداثة
من منظور اصطفائى

محمد فتوح أحمد

١

على الرغم من أنه لا مشاحة - كما يقولون - فى المصطلح ، فإنه لا مناص من الاعتراف بأن بعض المصطلحات قد مارس ضربا من التأثير السلبى فيما وضع له من مفهومات ، بتضليل المقصود حينا ، وبتناقض معطياته حينا آخر ، ثم باختلاف مستويات النظر إليه طبقا لاختلاف الثقافات والبيئات ، وتبعا لتطور إيقاعات الزمان والمكان بصفة عامة .

ولم يخل مصطلح « الحداثة » من بعض هذه الظلال ؛ وهى ظلال ترتبط ارتباطا حميما بالأصول اللغوية للمصطلح ، الذى يرادف فى حده الإيجابى معنى الجدة ، على حين يتعلق حده السلبى بمفهوم المخالفة للقديم ، وكلا الحدين يتضمن قيمة ؛ لأن المرادفة بين الحداثة والجدة تقتضى ممن يتصدى للظاهرة أن ينظر إليها فى كيانها الفذ ، ثم فى سياق مفارقتها لنظيراتها ، « فحين نقرأ أو نتأمل نتاج كاتب جديد - كما يقول ليوتولستوى - تلح على نفوسنا هذه التساؤلات : بم يتميز هذا الأديب عن الآخرين ؟ وما الجديد الذى يحاول أن يقوله لنا ؟ وما الطريقة التى ينظر بها إلى حياتنا التى نعيشها ؟ »[1] ، وبهذه التساؤلات وأمثالها نقتحم عالم الأديب لنبحث عن قسماته المتميزة ، أو صوته الخاص ، الذى قلما نعثر على شبيه له فى حناجر الآخرين .

أما المخالفة بين الحداثة والقدم فتقتضى النظر إلى الظاهرة بما يتجاوز كيانها الفذ إلى ما يعتبرها مجرد حلقة فى سلسلة ؛ مجرد مقيس يرتبط مفهومه بالأصل المقيس عليه ، وتتبع قيمته إيجاباً بحجم ما يحتويه من هذا الأصل ، وسلباً بحجم ما لا يحتويه منه ، وتزداد مسافة السلب كلما ازداد بون المخالفة بين القديم والمحدث ، على أساس أن الأول هو المثال الذى يطمح الأخير إلى أن يحتويه أو أن يتضمن - على الأقل - شطرا منه . ولعل هذا الظل السلبى لمصطلح « الحداثة » لم يكن غائبا عن ابن سلام حين تحدث عن اجتهاد أهل العلم فيما تختلف فيه الرواة ، فكان أن علق على هذا بقوله : « ولا يُقنِع الناس مع ذلك إلا الرواية عمن تقدم »[2] ؛ وهو تعليق يضفى على « الرواية » (أو القديم) قيمة لا تدانيها قيمة « القول بالرأى » (أو المحدث) ، حتى ولو لم تخل الأولى من تضارب أو هوى يفقدانها ما يفترض أن تتمتع به من ثقة ومصداقية . وفى هذه الدائرة نفسها من الظلال السلبية للحداثة تدور مقولة أبى عمرو ابن العلاء : « لقد كثر هذا المحدث وحسن ، حتى لقد هممت بروايته »[3] ؛ فعلى الرغم من استئثار المحدث بسمتين حاسمتين فى مجال الترجيح العلمى : هما الكثرة والحسن ، فإن هاتين السمتين لم تشفعا له فى أن يُروى ، أو - بعبارة أخرى - أن يصبح له حق معادل لحق القديم ، وظلت هذه المعادلة مجرد نية منوطة بالترقى أو الاعتزام المفهومين من أداة الغاية (حتى) مرة ، ومن مدخولها (هَمَّ) مرة أخرى ، الذى قد يعنى العزم على الفعل بقدر ما قد يعنى النكال عن القيام به .

ولم تكن المشكلة بطبيعة الحال مُصْطَلَحية فحسب ؛ ذلك أن هذه النسبية فى علاقة المحدث بالقديم لم تلبث أن طرحت نفسها طرحا آخر ، هو ما نعنيه « بالاصطفائية » على المستويين النظرى والإبداعى ؛ اصطفائية بمحاولة تسويغ المُحْدَث وابتغاء العذر له ، وكأنه مما يعتذر عنه ، أو بمحاولة تهجينه والتماس أوجه القربى بينه وبين القديم ؛ أو بجعل الحداثة رافدا موازيا للتراث ، تقاسمه فى تشكيل البنية المفكرة أو المبدعة ، مع أن

التوازى يفترض التغاير والمباينة . وهذا ما يوحى بأن دعاة هذه المحاولة الاصطفائية فى التوازن بين المحدث والموروث ، يقطعون فى التغريب بينهما بقدر ما يحاولون من تقريب .

وتجلّيات هذه النزعة الاصطفائية فى تعليق المحدث بالقديم تكشف عن نفسها على المستوى النظرى مثلما تكشفه على المستوى الإبداعى ، وتتراءى عبر الفكر الأدبى المعاصر ، مثلما تراءت من خلال مذخور الأدب العربى فى أطواره التاريخية . وربما كان من أسبق نماذجها - على المستوى النقدى - موقف ابن قتيبة ، وهو موقف لا يخلو من الاضطراب ، إن لم نقل إنه واضح التناقض . فهو من الوجهة العملية لا يعوّل فى اختياره للشعراء إلا على « من يقع الاحتجاج بأشعارهم »[٤] ، فيوهم بموقفه هذا أنه يرفض المحدث لأنه لا يقع الاحتجاج به ؛ ولكنه لا يلبث أن يطرح - من الناحية النظرية - منهجاً فى البصر الشعرى شديد القصد ، واضح النصفة : « . . . ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين . . . »[٥] ، وهذه طريقة فى البصر لا يعيبها شطط ، وإن كانت بينة التعارض مع مقياسه فى الاختيار لمن يحتج بهم . وعلى الرغم من ذلك دعنا نمضى معه فيما التمسه من تفسير لهذه العدالة بين الفريقين ؛ « فلم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصّ به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً فى عصره ، وكل شريف خارجيًّا فى أوله . . . »[٦] . فصدر هذه المقولة يجعل من التسوية بين القديم والمحدث نتيجة لاستواء الأزمنة والبيئات فى ذاتها ، فلكل زمن علمه وشعره وبلاغته ؛ وهذا بدوره يقتضى أن يكون لكل من هذه الأقانيم طريقته فى النظر إلى عصره ، ووسائله فى التعبير عن روح هذا العصر ؛ فالمبدع لا يتخذ - ولا ينبغى له أن يتخذ - موقفاً سلبياً من ظواهر عصره ، ولا يعكس - كذلك - هذه الظواهر كما تعكس المرآة ما يقع على صفحتها ، بل هو بمثابة الحارس على قيم هذا العصر ، الساعى فى الوقت نفسه إلى تطويرها . وهكذا يكون الأديب الأصيل قيّماً على زمنه بقدر ما هو متمرد عليه .

بيد أن هذه المعطيات التى طالعناها فى صدر المقولة المذكورة ، لم تستطع أن تحجب ما فى عَجُزها من شبهة الاعتذار عن حداثة المحدث ؛ فهو لا يستمد مشروعيته من أنه ابن عصره ، ولا من كونه يعبر عن هذا العصر بطريقته الخاصة ، فهو « عالم » و « شاعر » و « بليغ » بالمفهوم المعاصر لمصادر هذه الصفات ، بل من كونه - فى المقام الأول - سيأتى عليه زمان يكون فيه قديماً ، فهو مشروع قديم ، أو قل إنه قديم بالقوة وإن كان محدثاً بالفعل .

ولو كان ابن قتيبة منطقيا مع نفسه لرأى أن « شرف الخارجى » ليس منوطا بآخره فحسب ، وليس مرهوناً بوقوعه فى حيّز القديم فقط ، وأن حق حاضره عليه ليس بأقل من حق ماضيه ، وأن ما يعتبر خروجاً هو ضرب من « صدع النظام » تمارسه الذات المبدعة لتحل محله نظاماً آخر ، بغية تجديد شباب اللغة الأدبية وبعث الحياة فيما شاخ من أعرافها ؛ بل إن ما يعد من مظاهر الخروج - أحياناً - هو بعض تجلّيات الحوار الدائم بين اللغة الأدبية واللغة العامة ، حين تقوم أولاهما باستخدام العناصر اللغوية نفسها ، ولكن لتبْنى منها أنظمة جديدة ، فتضيف بذلك إلى الأعراف اللغوية ، حيث يُظن أنها تتخطاها[٧] .

لا عجب - من ثمة - أن نرى من حدثنا منذ قليل عن « العدل بين المتقدم والمتأخر » وقد اهتزت كفتا الميزان فى يده فإذا به يُلزم متأخر الشعراء بأن لا يسير إلا على مذهب سلفه ، وأن لا ينظر إلا بعينه : « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيّد البنيان ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ؛ أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ؛ أو يرد على المياه العِذاب الجوارى ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ؛ أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار »[٨] . وهذا هو ما يمكن تسميته باصطفائية المواقف ؛ فحين كان المقام مقام حديث عن منهج الاختيار ، وهو إطار عام ، حاول ابن قتيبة البرهنة على أصالته فى هذا المنهج ، حين نفى تقليده لغيره فى جزئيات هذا الاختيار أولاً ، ثم بإثبات عدالته فى النظر إلى المتقدمين والمتأخرين ثانياً ، وكأنه كان يضع عينه على أولئك الذين يستحسنون ويستقبحون لمجرد التفاوت الزمنى ؛ وكأنه - أيضاً - يحاول بهذه المصادرة أن يبرهن على اختلافه عنهم ومباينته لهم . ولكنه عند أول تجربة لهذا المنهج ، وحين كان المقام مقام حديث عن بنية المقدمة فى القصيدة العربية ، نراه يصطفى من بين الاحتمالات المطروحة أكثرها معيارية ، وأوفرها إلزاماً للمحدث بالقديم ، ليس فى تدرج خطوات المقدمة من البكاء على الأطلال إلى رصد الرحلة إلى وصف أداتها فحسب ، بل فى مضمون هذه الخطوات ، حتى فى نمط الأثر الذى يبكيه الشاعر ، ونوع الماء الذى يرده !!

٢

ثم لم تلبث هذه النزعة الاصطفائية التى تجلت فى تضاعيف المقدمات النظرية للسِّفرين الكبيرين : « طبقات فحول الشعراء » ، و « الشعر والشعراء » ، أن تجلت مرة أخرى عَبْر الممارسات التطبيقية ، وبخاصة فى كتب الموازنات والوساطة ؛ « فالشعر المطبوع » - فيما يرى أبو القاسم الآمدى - « هو ما لم يفارق عمود الشعر » ، وكلاهما (الطبع الشعرى ، عمود الشعر)مطابق « لمذهب الأوائل » ؛ أما « التكلف »

و« الصنعة » و الاستكراه » فلوازم « لمفارقة عمود الشعر » . وهذه المفارقة - بدورها - « تعنى الحداثة » ، أو ما يسميه « بالمعاني المولّدة » ، ومن ثم كان شعر البحترى مختلفاً - بالإيجاب - عن شعر أبي تمام ؛ فهو شعر « الطبع » والالتزام « بعمود الشعر » ، أو هو «مذهب الأوائل» ؛ على حين أن شعر صاحبه «لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم»(٩) .

وإذا كانت جملة الأوصاف التى ميز بها الآمدى بين القديم والحديث فى عمومها أوصافا فارقة ، فإنها لا تلبث أن تكتسب نبرة قيمية حين يرادف بين «المولد» و «البديع» ، ثم بين «البديع» و «إفساد الشعر» : « . . . تتبع مسلم بن الوليد هذه الأنواع واعتدّها ووشح شعره بها ووضعها فى موضعها ، ثم لم يسلم مع ذلك من الطعن ، حتى قيل إنه أول من أفسد الشعر . . . ثم اتبعه أبو تمام واستحسن مذهبه . . . ففسد شعره ، وذهبت طلاوته . . . »(١٠) . ويعنى هذا أن ذلك « المحدث » بتعبيرنا ، أو هذا « البديع » بتعبيرهم ، فاسد مُفسِد فى الوقت ذاته ؛ لأن أثره لم يقتصر على صاحبه ، بل تعداه إلى حيث أصبح «اتباعا» أو «مذهبا» يتحراه «مسلم» ، ثم «أبو تمام» و «ابن المعتز» ومن لفّ لفّها من الشعراء .

وحتى فى حالة هذا الحكم القيمى الصريح نرى النظرة الاصطفائية تعود فتلتمس القرابة بين هذا المحدث وقديمه ، أو - على الأقل - تعود فتلحق الحسن من هذا المحدث بأصوله من القديم ، وكأن كل ما فى هذا المحدث من آيات الحسن - إن صح أن فيه حسنا - نابع من القديم فى البدء ، ومردود إليه فى المآل ، ومحسوب له فى كلتا الحالتين . فبشار وأبو نواس ومسلم ابن الوليد «لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم ، فعرف فى زمانهم ، ثم إن الطائى (أبو تمام) تفرغ له وأكثر منه ، وأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض ، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف» . فما يعتبر من تجليات الحداثة مسبوق فى أصله ، أما هوامشه وفروعه وامتداداته فتلك من باب «الإفراط» تارة ، ومن قبيل «الإسراف» تارة أخرى ، وتلك - فى اعتقادنا - أبرز ملامح الاصطفائية ؛ لأنها فى حرصها على المرادفة بين القديم والحسن ، وبين المحدث والفاسد ، تحاول أن تحمل على القديم ما فى المحدث من عناصر الجمال ، مثلما تحاول أن تجعل فى المحدث بضعة من القديم تهبه بعض القيمة ، وتمنحه مشروعية البقاء ، ما دام قد كثر ، وما دام قد حسن بعضه ، فيما يقول الآمدى .

فى مقابل هذا التيار الغالب كانت ترتفع بين الحين والآخر أصوات على درجة عالية من النضج والتجرد ، وبخاصة تلك الأصوات التى شهدها القرن الرابع الهجرى ، وبوجه أخص ما نقرؤه فى تراث القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى . صحيح أنه لا يلغى القديم لحساب المحدث ، ولكن هذا الإلغاء لم يكن يوما مطلوبا ولا مرغوبا ، وصحيح أيضا أنه لا يتعصب للمحدث فى مواجهة القديم قسيما يعدله ويوازيه فى الوثوق والحجّية ، ولكن من قال إن التعصب هو الوسيلة فى جلاء إشكالات إبداعية هى بطبيعتها أبعد ما تكون عن مظنة التحامل وشبهة الهوى ؟ إن الجرجانى يبدأ بالاحتراس من هذه المظنة ، وكأنه يتحسس مدى صوته الواني فى مقابل تيار الأصوات الصاخبة على الحداثة والمحدثين : «ليس يجب إذا رأيتنى أمدح محدثا أو أذكر محاسن حضرىّ أن تظن بى الانحراف عن متقدم ، أو تنسبنى إلى الغض من بدوى ، بل يجب أن تنظر مغزاى فيه ، وأن تكشف عن مقصدى منه . . . »(١٢) .

والقاضى الجرجانى يدخل عنصرا جديدا فى القضية ، يتمثل فيمن يدعوهم «بحفّاظ اللغة وجلّة الرواة» ؛ فهم الذين أفضوا باضطراب مواقفهم إلى اضطراب مسالك الآخرين تجاه الحداثة والمحدثين ، و «إن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ، ويعجب منه ويختاره ، فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذب نفسه ، ونقض قوله ، ورأى تلك الغضاضة أهون محملا ، وأقل مرزأة ، من تسليم فضيلة لمحدث ، والإقرار بالإحسان لمولد . . . »(١٣) . هذا على حين أن هذا المولد ربما كان - من منظور الجرجانى - أولى بالاعتذار ، إن لم يكن أحق بالإكبار ، لأنه بين حدّين للمعاناة ، أهْوَنُهما ضيق مجال القول أمامه بسبق الأقدمين إلى مبتكرات المعانى وروائع الخواطر ، وأشقهما الاتهام بالسرقة أو الإغارة ، وبينهما ما شئتَ من رميه بالتكلف إن وشح كلامه بشىء من البديع ، أو حلاّه ببعض الاستعارة ، «فإحسانه يُتأوّل ، وعيوبه تُتَمحّل ، وزلته تتضاعف ، وعذره يُكَذَّب . . »(١٤) .

ومع ذلك يظل المحدث لدى الجرجانى . كما كان لدى سابقيه ، غير قائم بنفسه ، وإنما هو قائم بالقديم ويرفُد منه ؛ إذ لابد لكل مبدع من ثقافة ، وثقافته إن كانت ترتبط موضوعيا بالعصر ، فإنها ترتبط ذرائعيا بالماضى ؛ نعنى أنه إذا كان حارسا على عصره ، ومعبرا عنه ، فإنما يعبر عنه بمدد من القديم ووسائله ، ومن ثم تكون المفارقة الملحوظة بين الغايات والوسائل : « لست أفاضل فى هذه القضية - كما يقول القاضى - بين القديم والمحدث ، والجاهلى والمخضرم ، والأعرابى والمولد ، إلا أننى أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر ، فإذا استكشفتَ عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وملاك الرواية الحفظ »(١٥) . هذا على الرغم من أن القاضى يصرح بعد ذلك بما يشى بأن الحداثة ليست واقعة تاريخية فحسب ، بمعنى أنها لاتقتصر على وصف الأحدث زمنا ، بل تتجاوز ذلك إلى حيث تكون حداثة فى الحس الحضارى ، وحداثة فى الرؤية الفنية ، وهما معنيان فى الحداثة يقتضيان نوعا من التطور - أو التغير - فى المتن الشعرى ، ومن ثم تكون أدوات المحدث

التعبيرية مفارقة - إلى حدّ ما - لأدوات القديم ، وليست هذه - بالطبع - دعوة إلى نبذ كثرة الحفظ لروائع التراث باعتبار الحفظ ملاكا للرواية ، بل هى - عند التحقيق - إيماءة إلى أن ما يحتاجه المحدث من وسائل يتخطى ما كان يحتاجه القديم ، وأن أولها مدعو إلى أن يمارس ضربا من التحرى والانتقاء فيما يعيه عن سلفه ، ثم فيما يستغله من هذا الذى وعاه ، بحيث تتحقق المواءمة بين الوسيلة والمجال ، أو بين الموروث وروح العصر .

والحداثة من منظور فنى ، بحسب طرح القاضى الجرجانى ، تفضى إلى جملة من النتائج ليس أقلها تخطى المعيار الزمنى المحض . ويعنى هذا أنه يمكن للحداثة أن تميز شاعرا متقدما ، كما يمكن «للقِدَم» أن يسم شاعرا متأخرا . وبغض النظر عن مصداقية هذا الفرض من الناحية العملية ، فإنه - طبقا لفهم القاضى - ممكن تماما من الناحية النظرية . والحداثة من هذا المنظور لا تتم عبر مستوى واحد ، كمستوى الاحتجاج الذى التزمه ابن قتيبة ، أو مستوى البديع الذى أشار إليه صاحب الموازنة ، مثلما أشار إليه ابن المعتز فى مقام الحديث عن مفارقة القديم ، بل إنها - فوق هذا وذاك - تتم على مستوى الصواب والخطأ ؛ الصحة واللحن ؛ القوة والفصاحة ، أو الركاكة والعجمة ؛ ثم على مستوى المعجم الشعرى الذى خلعت عليه الحداثة من مظاهر «الرقة» و «اللطف» - بمصطلحاتهم - ما يتجافى مع «الكزازة» و «التوعّر» اللذين وسما فن القول فى القديم : «لما كثرت الحواضر ، ونزعت البوادى إلى القرى ، وفشا التأدب والتظرف ، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شىء ذى أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها . . . وتجاوزوا الحد فى طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة ، وأعانهم على ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق . . . واحتذوا بشعرهم هذا المثال ، وترققوا ما أمكن ، وكَسَوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول (يعنى القديم) يتبين فيها اللين ، فيظن ضعفا ، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا ، وصار ما تخيّلته ضعفا رشاقة ولطفا» [١٦] . وكأننا من مفهوم «القاضى» بإزاء زاويتى نظر تختلفان فى طبيعتها كما تختلفان فيما تكشفان عنه من نتائج ؛ إحداهما شرطية يقاس فيها المحدث «بذلك الكلام الأول» ، ويقع فى حيزه ، بحيث تتناسب قيمته - طردا وعكسا - مع قدر اقترابه من - أو ابتعاده عن - «المثال» المقيس عليه . وهذه زاوية اصطفائية ؛ لأنها حين تعترف بحداثة المحدث تستدرك عليه بوضعه فى دائرة تلك العلاقة النسبية بالقديم . أما الزاوية الأخرى فإفرادية ، يستقل فيها المحدث بنفسه ، وهو إذ يأخذ من القديم يتمثل ما يأخذه بحيث يصبح بضعة من تصوره للحاضر ، وبحيث تكون أدواته فى تشكيل هذا التصور مقيسة بموضوعها ، قبل أن تكون مقيسة بحجم الارتباط الشرطى الأنف الذكر . وحينذاك يعود ما ظُنّ لينا «صفاء ورونقا» ، والذى خيّل ضعفاً يضحى «رشاقة ولطفا» ، وما هو فى الحالتين إلا اختلاجة الطبع الحضرىّ الذى كان يشكل واحدا من أهم أقانيم الحداثة فى ذلك الحين .

٣

وليس من قبيل القفز فوق هضاب التاريخ أن نقارن بين أصول هذه النزعة الاصطفائية فى تلك الحقبة المبكرة ، وفروعها كما تتجلى عبر فترة الإحياء وما تلاها ؛ فالحق أن العلاقة بين الطرفين علاقة عضوية حميمة ؛ وهى تكشف عن طريقة فى فهم الحداثة تحاول التوفيق بين المتناقضات بالجمع بينها ، وتحرص على إرضاء جميع الاتجاهات بدمجها على صعيد واحد . وليس غريبا فى هذا المقام أن نتذكر تلك المواجهة العريقة بين القديم والجديد غداة فترة الإحياء ، وكيف كانت الرغبة فى إحياء التراث العربى مع الحرص على تقاليده الفكرية والتعبيرية تُقابَل بمحاولة الاتجاه إلى الآداب الأوروبية ، بغية الإفادة منها واستيعاب تجاربها فى التطور ؛ ثم الدور الكبير الذى أسهم به جيل الرواد - جيل طه حسين وهيكل والعقاد والمازنى والأخوين تيمور وتوفيق الحكيم - فى توجيه هذا التفاعل - ولا نقول : الصراع - والوصول به إلى صيغة توفّق بين استلهام التراث والتطلع إلى مصادر الثقافة الأوروبية .

والاصطفائية هنا ليست فقط فى التماس صيغة حديثة هى حاصل جمع الطرفين ، بل فى استدعاء هؤلاء الرواد جميعا على صعيد واحد ، هو صعيد التجديد ، أو ما أطلق عليه فى الاستشراق الأوربى مصطلح «المودرنيزم Modernism» . وقد كان المستشرق الإنجليزى «جب» أول من أطلق تلك التسمية على هذا الرعيل من الرواد [١٧] . وربما كان ذلك تحت تأثير شيوع هذا المصطلح فى الآداب الأوَروبية . ولكنها تسمية لم تكن دقيقة على كل حال ، فضلا عن أنها أسهمت فى تكريس ظاهرة «الاصطفائية» بشكل واضح ؛ فلم يكن هذا الرعيل مدرسة أدبية أو فكرية موحدة الأصول والمتجه ، بل كانت - بالأحرى - مجموعات تنوعت مصادر ثقافتها وطبائع أفرادها وأنماط اهتمامهم ؛ وبعضهم كان يمتاح من معين الثقافة الفرنسية ، وآخرون كانوا يعوّلون على الرافد الإنجليزى ، ومنهم من وجّه جهده إلى تأصيل النظرية النقدية ، كما أن منهم من عنى بالإبداع فكان أكثر اتكاء على الشعر أو القصة أو المسرحية ، بل إن شريحة واحدة من هذا الرعيل ، وهى شريحة الديوانيين ، تمضى فى إثبات موسوعيتها إلى حد يؤكد ما صادرنا به من تجليات النزعة الاصطفائية ، ولكنها - فى هذه المرة - اصطفائية الروافد الثقافية ؛ فهى - بتعبير العقّاد - «مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر ؛

وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين»[18] .

ومع اصطفائية الروافد الثقافية تتوازى اصطفائية العناصر المكوِّنة لمفهوم الحداثة (أو النهضة) فيما يرى العقاد ؛ فهو فى تحديد مذهبه يجمع بين أعمدة ثلاثة لا يقوم أحدها مقام الآخر : الإنسانية فى ترجمة العمل الأدبى عن طبع الإنسان خالصا من تقاليد الصنعة ، وتعبيره عن الوجدان البشرى المشترك ؛ والمصرية من حيث إن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ؛ والعربية من حيث إن لغته هى العربية . وهذه العناصر الثلاثة متكاملة هى التى تجعل من هذا المذهب «أتم نهضة» ظهرت فى لغة العرب ، أو لنقل إنها تجعل منه - فى رأى صاحبه - أفضل تحقيق لحداثة الحديث ؛ «إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعمّ مظاهره إلا عربيا بحتا ، يدير بصره إلى عصر الجاهلية . .»[19] . فإذا أردنا تبسيط هذه المقولة افترضنا أن العقاد أراد أن يوازن العربية بالمصرية ، وأن يوازن الجاهلية بالإنسانية ، وأن يشكل من هذه الدعائم المصطفاة - بالعدل - من الموروث والمعاصر هيكل مذهبه الذى يعده «حدا بين عهدين» ، ثانيهما - على وجه التحقيق - أحدثهما .

والاصطفائية ملمح جيل أو جماعة أكثر مما هى سمة فرد ؛ ومع ذلك فإنك تلحظها فى حالة ازدواج المصادر الثقافية للمفكر أو المبدع أكثر مما تلحظها فى حالة تفرد المصدر الثقافى أو غلبته . ومن ثم لا ندهش حين نرى ضمور هذا الطابع الاصطفائى لدى شاعر كخليل مطران ؛ لأن مطران - فيما يرى العقاد بخاصة - كان فى حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد ، ولم يكن محتاجا إلى جهد لاتباع مناهج الأدب الحديثة ؛ إذ درج على الدراسة الأوروبية ، ولم يَفْرض عليه الماضى الموروث أن يصل إلى درجة التشبع المطلق بالآداب العربية ؛ فعناؤه حين يمضى فى طريق التجديد عناء من يسبح مع التيار ؛ أما عناء النموذج الأخير فعناء مضاعف ؛ لأنه عناء من يسبح ضد التيار[20] .

هذا على حين نرى رائدا آخر من ذلك الرعيل الأول ، هو طه حسين ، لا يقع بعيدا عما وقع عليه العقاد حين مزج بين المصرية والعربية والإنسانية ؛ فطه حسين يوظِّف العناصر نفسها - تقريبا - فى جلاء حداثة الأدب المصرى وتحديدها ، وإن اختلف عن صاحبه فى أمرين : أولهما استبداله العنصر «الأجنبى» بالإنسانية التى ألح عليها العقاد ؛ وهو استبدال بين عنصرين لا يختلفان فى المساحة وإن اختلفا فى الطبيعة ؛ لأن كلا من الإنسانية والأجنبية يعنى رحابة الإطار الذى يتحرك فى مداره العمل الأدبى ؛ هذا على حين تختص «الإنسانية» بتحديد نمط الدلالة التى يحملها هذا العمل ، وتختص الأجنبية بإيحاء جغرافى ينبع من موقع «مصر» فى حوض البحر الأبيض المتوسط . وهو إيحاء نبّه طه حسين إلى أهميته حين أشار إلى قيمة هذا العنصر الأجنبى الذى أثر فى الحياة المصرية دائما ، والذى سيؤثر فيها دائما ، والذى لا سبيل لمصر إلى أن تخلص منه ، ولا خير لها فى أن تخلص منه ، لأن طبيعتها الجغرافية تقتضيه ، وهو هذا الذى يأتيها من اتصالها بالأمم المتحضرة فى الشرق والغرب[21] .

أما الأمر الثانى الذى جعل منه طه حسين قيدا شرطيا لهذه الكوكبة من العناصر المكوِّنة للروح المصرى الذى ينبغى أن تقوم عليه حداثة «الأدب» الحديث ، فهو التوازن الدقيق بين الثقافة الأوروبية والثقافة القومية : «أخوف ما أخافه أن تلهينا الثقافة الأوروبية عن الثقافة المصرية والعربية ، وكل شىء يغرينا بها ويغريها بنا . . . ولكن من الحق علينا ألا نفنى أنفسنا فيها»[22] ، والامتداد بهذا التوازن بين الثقافتين إلى حيث يصبح توازنا بين روافد الثقافة الأوروبية ذاتها ؛ فلا نقع أسرى نظرة أحادية الجانب ، ولا نغرم بنمط ثقافى على حساب آخر ، «ولا نؤثر ثقافة أوروبية على ثقافة أوروبية» ؛ لأن ذلك يجعل الروح المصرى الناشىء وجها لوجه أمام روح أوروبى أقوى منه وأشد بأسا ، فيوشك أن يخضع له ويفنى فيه»[23] . وتفسير الدعوة إلى تنوع المصادر الثقافية على هذا النحو ، بالحرص على شخصية الثقافة القومية ، والخشية من انديامجها عبر قبضة ثقافية واحدة ، هو تفسير معقول إلى أبعد حد ، ولكنه ينبغى أن يفهم فى ضوء الملابسات التاريخية التى كتب فى ظلها هذا الكلام ؛ فقد كتب فى شطر الثلاثينيات الأول ، غداة ظهور مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم ، وفى ذيول التعليق عليها ، وكان الصراع بين الثقافتين الإنجليزية والفرنسية على أشده ، وكان الحوار بين ممثليهما يختبىء أحيانا خلف أقنعة من الحيدة والتجرد ، وكان الهوى الرسمى آنذاك مع تكريس الثقافة الإنجليزية ، ومن ثم كانت الدعوة إلى تعدد الروافد الثقافية تعنى - أحيانا ، وبرغم عموميتها - الحث على التسوية بين حظ كل من الثقافتين الإنجليزية والفرنسية فى الهيمنة والسيادة والانتشار عبر المؤسسات التعليمية والإعلامية .

٤

وتتوازى مع اصطفائية النظر اصطفائية التطبيق ؛ ومع اصطفائية الأصول اصطفائية المناهج الإبداعية ؛ ومع اصطفائية الروافد الثقافية اصطفائية الفنان الخالق فيما ينتقيه أو يؤلف بينه من المذاهب الأدبية التى يحتذيها أو يتأثر بها ؛ ففى الوقت الذى شغل فيه العقاد باصطفاء أقانيم « مذهبه » ، وشغل طه حسين بالتأليف بين عناصر الروح « الذى سيطبع أدبنا المصرى الحديث » ، كان توفيق الحكيم يعانى تجربة « التزامن » فى تطبيق المذاهب الأدبية ، باعتبار هذا « التزامن » تعويضا عما كان يظنه قصورا أو تخلّفا فى مسيرة الأدب القومى مقارنة بمسيرة الآداب العالمية .

وإيضاح ذلك أن غالبية حملة الأقلام فى البلاد الأقل تطورا تهفو بطبيعتها إلى تغذية ثقافتها القومية بثقافات البلاد الأكثر

تطورا ، محققة بذلك نوعا من الانتماء الروحى . وهى فى ترسمها لخطوات التطور التى قطعتها الآداب الأجنبية تتجاوز - بدافع من الرغبة فى سرعة الوصول - تلك القوانين الموضوعية التى خضعت لها تلك الآداب الأجنبية فى تطورها . لقد كانت الواقعية الأوروبية - على سبيل المثال - مسبوقة بالرومانتيكية ، فكانت - من ناحية - رفضا لبعض ما فى الرومانتيكية من قيم فكرية وجمالية ، ولكنها - من ناحية أخرى - أفادت من إيجابيات المذهب الرومانتيكى واستثمرتها إلى أبعد حدّ . ولولا هذا التعاقب ، أو هذه الوراثة المذهبية ، لاختلف مسار الآداب الأوروبية عما أصبح عليه اختلافا كبيرا .

هنا يبدو كأنّ الأدب المصرى قد تعجّل قطع مسافة التطور التى مرت بها الآداب الأوروبية ؛ إذ ما كاد يخطو بضع خطوات على طريق الرومانتيكية بمعناها الحديث ، حتى وجد الظروف مهيأة لكى يضيف إلى الرومانتيكية مؤثرا جديدا ، هو الاتجاه الواقعى الذى كان قد استقر حينذاك مذهبا أدبيا تمارسه كل الألسنة الأوروبية الحية . ولعل فى هذه الحقيقة ما يفسر اختلاط بدايات الواقعية فى أدبنا الحديث بأمشاج من التراث تارة ، وبأمشاج من النزعة الرومنتيكية تارة ثانية . لقد بدت تباشير الواقعية آنذاك وكأنها - من ناحية - تحديث للتراث[٢٤] ، واستمرار نسبى - من ناحية أخرى - للرومانتيكية التى لم تكد تبلغ مرحلة الصّبا حتى عاجلتها الشيخوخة[٢٥] .

إلى هذا « التزامن » - أو الاصطفائية - فى نشأة الاتجاهات الحديثة فى أدبنا وتطورها أشار توفيق الحكيم أكثر من مرة ؛ فقد ألمح إلى هذه الحقيقة فى « زهرة العمر » حين قال : « هذه الحرب الكبرى قد جاءت فى الفنون والآداب بهذه الثورة التى يسمونها المودرنيزم ، فكان لزاما علىّ أن أتأثر بها ، ولكنى - فى الوقت ذاته - شرقىّ جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها ؛ فأنا موزّع الآن كما ترى بين « الكلاسيك » و « المودرن » ، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين : فليسقط « القديم » ؛ لأن هذا القديم أيضا جديد على ، فأنا مع أولئك وهؤلاء »[٢٦] . ثم عاد إلى تأكيدها بعد فترة ، حين أشار فى مقدمة مسرحيته « ياطالع الشجرة » إلى دواعى النهضة « التى تقضى بأن تكون كل أنواع الفن (يعنى اتجاهاته) فى المسرح وغيره ممثلة لدينا ، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ، حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير . . »[٢٧] . فالعودة إلى طرح فكرة تعايش المذاهب الأدبية فى نتاج الجيل الواحد ، بل فى نتاج الأديب الواحد ، على الرغم من المسافة الزمنية الفاصلة بين « زهرة العمر » و « ياطالع الشجرة » ، تعنى إلحاح هذا الخاطر على صاحبه إلى حدّ يجاوز دوْر البادرة العَجْلى أو اللمحة العابرة ؛ وتعنى أيضا أن ظاهرة « التجريب » الملحوظة فى إبداع الحكيم ، بين الرمزية الذهنية ، والواقعية الفكرية ، والعَبَثيّة absurd ، إنما تمتد بأصولها إلى ذلك النحو من النظر الاصطفائى ، ولا تُفسَّر - فقط - على أنها محض تجليات لحياة الكاتب النفسية ؛ إذ لا يمكنُ الاحتكام إلى الحياة النفسية وحدها فى تفسير نزعة تجريبية بهذا القدر من التنوع والوضوح[٢٨] .

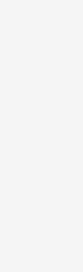
ولسنا فى مقام مقاضاة القديم حتى نحتاج إلى الاعتذار عن هذا المنظور الاصطفائى فى طرح ظاهرة الحداثة ؛ فما قصدْنا إلاّ إلى تشخيص هذا المنظور وجلاء بعض انعكاساته النظرية والتطبيقية ؛ لأنه مازال - حتى الآن - يمارس دوره فى تخريج بعض أجنّة الحداثة ، عن طريق تهجينها بالقديم ، أو محاولة إثبات شرعيتها بتقريب مكانها منه . وأقرب نماذج ذلك ما لم نفتأ نسمعه ونقرؤه لبعض الأقلام فى تسويغ « الحداثة الشعرية » ؛ وهو تسويغ كان بحسبه الإلماح إلى تغير المناخ الاجتماعى والثقافى ، وتطور وظيفة العمل الشعرى ، وطبيعة الإيقاع فى الكلمة الشعرية المقروءة ، والاتّكاء على صلتها بالمتلقى - الفرد أكثر من المتلقى - الجماعة ، وفى هذا أو بعضه الكفاية ؛ لأن الحداثة تستمد مقوماتها من داخلها ، ومن منطقها الخاص فى التعامل مع لحظتها الحضارية . ولكننا رأينا من يدفعون الحرج - فيما لا حرج فيه - بالنصّ على أن دعوة الشعر الحديث ليست دعوة لنبذ الأبحر الشطرية ، « وإنما كان كل ما ترمى إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم »[٢٩] ، وفى هذا ما يُقْنع « بحُسْن النيّة » تجاه الأبحر الشطرية ، أو لِنَقُلْ تجاه القديم ، لولا أن شدة الحرص على التأصيل لا تلبث أن تكتسى بهذا الرداء الاصطفائى المعهود ، حين تجعل من هذا الأسلوب الجديد « مجرد احتمال من احتمالات الأسلوب القديم » ؛ مجرد « خيار عروضى » من بين الخيارات الكثيرة التى يبيحها العروض الخليلى ، لأنه لاحظ ما تعمد اليه الأذن العربية من اجتزاء البحور وشطرها ونهكها ، فلم يزد على أن جمع بين هذه الرُّخص معا فى قصيدة واحدة مع التزام بقية القواعد العروضية[٣٠] .

مثل هذا التفسير نسمعه ونقرؤه أحيانا لهذا الفريق من دعاة الاصطفائية الجديدة ؛ وهم ينسون به أن البيت فى القصيدة الحديثة قد يقتصر على تفعيلة واحدة فيكون أقل من المنهوك ، وقد يربو على العدد التقليدى للتفعيلات فيصبح أكثر من تامّ ؛ وينسون أيضا أن تقليص الحداثة الشعرية إلى حيث تغدو مجرد ترخّص عروضى هو غبن للشعر الحديث جملة ، وتحريف لما تطرحه الحداثة من قيم تصويرية وجمالية ، وما يدفع إلى هذا أو ذاك سوى الحرص على إثبات مشروعية الحديث بالقديم ، ببيان موقع الأول من الثانى ، ونسبته إليه ، وإناطته به إناطة الفرع بالأصل .

ولسنا ندرى ماذا كان يمكن أن يكون لو استقام النظر إلى المحدث - فكرا وإبداعا - من حيث هو ، وبمنطقه الخاص ، دون مجرد الاحتكام إلى هذا المستوى المعيارى فى التأتّى والمعالجة ؛

ولكننا نزعم أن ذلك كان كفيلا بتوقي بعض مواطن الخلاف ، إن لم نقل مواطن الصدام . وليس منا إلا من فكر - بشكل أو بآخر - في قضية الاحتجاج بشعر « المولدين » أو « المحدثين » ؛ وهي قضية لم تكن لتوجد لولا ذلك المنظور الاصطفائي ؛ ثم هي قضية تفترض ضرباً من الفصام بين مستويين : مستوى الجمال ومستوى الصحة . فعلى مستوى الجمال نحن شَدِيدُو الإعجاب بشعر المتنبي من قَبْل ، وبشعر شوقي من بعد ، ثم نحن نعبر عن هذا الإعجاب بطريقة عملية ، فندرس إبداعها للناشئة والشادين بوصفه « مثالا » يتذوقونه أوّلا ، وقد يعملون على محاكاته ثانيا . حتى إذا كان الحديث عن مستوى الصحة ، وجاء دور الاستشهاد لظاهرة من ظواهر اللغة ، أنكرنا ما كنا نعجب به ، أو - على الأقل - عطّلنا أثر هذا الإعجاب فلم نحتجّ به بدعوى الحداثة أو التوليد .

ولهذا الموقف الأخير ذيوله ؛ لأن ذلك النمط من المعالجة يتناول اللغة الشعرية كما لو كانت سكونية جامدة ، ومن ثم يقوم بتثبيتها داخل إطار زماني ومكاني لا يعروه اهتزاز واضطراب ، مهما اختلفت العصور والبيئات . فإذا حدث هذا الاهتزاز في حدود القديم فهو ضرورة ؛ وإذا كان على يد المحدث فهو خروج ؛ على حين أن الأمر في الحالتين أعمق من أن يكون مجرد خروج أو ضرورة ؛ لأن اللغة الشعرية لغة شديدة الخصوصية ، وهي تتميز بالتكثيف الشديد في انتقاء المواد وتنظيمها ، وإذ يبدو كأنها تُخِل بعرف لغوي فما ذاك إلاّ لتُحِلّ محلّه عرفا آخر ، فتضيف بذلك إلى اللغة العامة حيث يظن أنها تتجاوزها ، وترفض منطق التثبيت حيث يعتقد أنها قد استكانت له ، وفي الحالتين تجلو بسلوكها خصائص الحركة والتفاعل والتطور ، بوصفها من أبرز ملامح الظاهرة اللغوية .



هوامش وتعليقات :

(١) تعليق تولستوي مقتبس عن :

Individuality of Writer and a Literary Development, Moscow, 1970, p. 63

(٢) محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء (تحقيق محمود محمد شاكر) السفر الأول - ص ٢٤ .

(٣) منقول عن ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ط ليدن) ص ٥ .

(٤) المصدر السابق - ص ٢ .

(٥) المصدر السابق - ص ٥ .

(٦) المصدر السابق - الصفحة نفسها .

(٧) انظر في هذا :

G. W. Turner, Stylistics, Penguin Books, 1975. p. 17

(٨) الشعر والشعراء - ص ١٦ .

(٩) الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري (طبعة صبيح) ص ٢

(١٠) المصدر السابق - ص ٧ .

(١١) المصدر السابق - ص ٨ .

(١٢) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني - الوساطة - تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي - نشر الحلبي - ص ١٤

(١٣) المصدر السابق - ص ٤٩ .

(١٤) المصدر السابق - ص ٥١ .

(١٥) المصدر السابق - ص ١٤ - ١٥ .

(١٦) المصدر السابق - ص ١٧ - ١٨ .

(١٧) H. A. R. Gibb, Studies in Contemporary Arabic Literature. (مطبوعات مدرسة الدراسات الشرقية سنة ١٩٢٩) ص ٤٤٥ - ٤٤٦ .

(١٨) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - النهضة المصرية - القاهرة سنة ١٩٣٧ - ص ١٩٢ .

(١٩) عباس محمود العقاد : الديوان - الطبعة الثانية ص ٢٥ - ٢٦ .

(٢٠) انظر : د . عبد الحي دياب : عباس العقاد ناقدا - الدار القومية - ص ١٣٩ .

(٢١) د. طه حسين - المجموعة الكاملة - المجلد الخامس - بيروت سنة ١٩٧٣ - ص ٤٣٣ - ٤٣٤ .

(٢٢) المرجع السابق - ص ٤٣٤ .

(٢٣) المرجع السابق - الصفحة نفسها .

(٢٤) لعل مما له دلالة في هذا المقام أن نرى أول تجربة واقعية نقدية في أدبنا ، وهي « حديث عيسى بن هشام » قد صيغت في قالب فني يذكرنا بقالب المقامة في عصور العربية الزاهرة .

(٢٥) أليس عجيبا أن تمثل باكورة الرواية العربية « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل نموذجا لتعدد المؤثرات المذهبية في الجيل الأدبي الواحد ، بل أكثر من هذا في إنتاج أدبي واحد ؟ فمحورها كلاسيكي يدور حول الصراع بين العاطفة والواجب ، ورؤية الكاتب فيها رومانتيكية ، أما المجال فواقعي صرف .

(٢٦) توفيق الحكيم : «زهرة العمر» - نشر مكتبة الآداب - القاهرة - ص ٣٣ .

(٢٧) توفيق الحكيم : مقدمة مسرحية «ياطالع الشجرة» - نشر مكتبة الآداب - القاهرة - ص ١٩ - ٢٠ .

(٢٨) نشير بهذا إلى ما درج عليه النقد الحديث من تسمية الحكيم مرة « بالفنان الحائر » وأخرى « بالفنان القلق » ، مع أن مستوى التجريب يندّ عن تلك الظواهر النفسية الضيقة ، ولا تفسير له إلا من خلال ذلك المنظور الاصطفائي .

(٢٩) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - بغداد سنة ١٩٦٥ - ص ٤٧ .

(٣٠) المرجع السابق - ص ١٢٠ - ١٢٢

تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق

بيير كاكيا

كلنا يعرف كيف تبدلت الحياة العامة فى مصر والشام أولا ، ثم فى غيرها من البلاد العربية ، طوال القرن التاسع عشر ، بحيث لا نكاد نحس بصلة بين ما كانت عليه النظم العسكرية والإدارية والعلمية بل الاجتماعية والفكرية فى أوائل القرن ، وما آلت إليه فى أواخره . وقد عودنا الكتاب العرب أنفسهم ، خصوصاً فى الربع الأخير من القرن ، على إرجاع ذلك كله أو معظمه إلى الاتصال بالغرب .

ولكننا سنتبين - فى أثناء بحثنا هذا - ما إذا كانت للحركة دوافع متعددة ، وأن تكوين القيم الجديدة لم يكن فى كل ميادين الفكر عن طريق التلمذة المباشرة .

أول ما يلفت نظرنا أننا إذا تفحصنا ما قيل إذ ذاك فى الأدب بطريقة شاملة أو نظرية ، لم نكد نجد للمقاييس الغربية أثراً .

نعم لقد أحس بعض المثقفين بوجود طرق للتغيير ، وتقييمات لها ، غير التى ألفوها . فعملاق ذلك العصر ، الشيخ رفاعة رافع الطهطاوى - وإن لم يكن الأدب من أولوياته - يسجل بشىء من الدهشة أن للأوربيين أدباً خاصاً بهم ، بل علماً للأدب يسمونه الريتوريقى ، وأنهم لا يرضون ببعض ما اعتاده أهل الأدب العربى . فهم يتأففون مثلاً من التشبيب بريق المرأة « لكونه آيلا إلى البصاق »[1] . ثم إنه يدون حقيقة أبعث على التفكر ، إذ يقول : « ربما عد ما يكون من المحسنات فى العربية ركاكة عند الفرنسيس . مثلاً لا تكون التورية من المحسنات الجيدة الاستعمال إلا نادراً ؛ فإن كانت فهى من هزليات أدبائهم ، وكذلك مثل الجناس التام والناقص ، فإنه لا معنى له عندهم »[2] .

وهذه مقارنات سديدة وقيمة فى حد ذاتها ، ولكن الطهطاوى نفسه لا يرى فيها ما قد بعث الأديب العربى إلى مراجعة قيمه الموروثة ، بل إنه يبدى - عن طريق مختاراته - تشبثه بهذه القيم ، ويقرر أن علم البلاغة « فى اللغة العربية أتم وأكمل منه فى غيرها ، خصوصاً علم البديع ؛ فإنه يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية ، لضعفه فى اللغات الإفرنجية »[3] . وينتهى الطهطاوى إلى أنه « لاشك أن لسان العرب هو أعظم اللغات وأبهج ، وهل ذَهَبٌ صرف يحاكيه بَهْرج »[4] .

مع ذلك يبدو أن الشيخ رفاعة كان سابقاً لأوانه حتى فى إبداء هذه الملاحظات الهينة ؛ إذ ينقضى جيل كامل قبل أن نعثر على بادرة أخرى فى المجال نفسه . ففى السبعينيات من القرن مقالتان على الأقل ، تحاولان المقارنة بين الآداب ؛ إحداهما لنوفل نعمة الله نوفل فى مجلة الجنان(*) ، يعترف فيها بأسبقية الطهطاوى ، والثانية لابن الشيخ رفاعة فى روضة المدارس(٦) ، يحذو فيها حذو نوفل ، بل ينقل عنه بعض ألفاظه نقلاً ، دون أن يعترف بذلك .

والغرض من المقالتين التعريف بشعر أمم الأرض كلها فى بضع صفحات . ويضم على فهمى الطهطاوى إلى ذلك الموسيقى ؛ فلا غرابة إن لم نجد فيها غير تعميمات لا طائل تحتها ، وأحكام جزافية تلقى على الورق فى غير نظام أو تبرير أو تمثيل ، ودون تفريق بين عصر وعصر ، أو تمييز بين الأدب الرفيع والعادات الشعبية . ومثل هذا وإن نجم عن حب الاستطلاع ، إلا أنه أشد دلالة على الجهل والفجاجة منه على اتساع الآفاق والإحساس بأى عنصر جمالى . إما فيما يخص الأدب العربى ، ففى طيات مقالة نوفل ملاحظة عابرة عن أنواع البديع التى تتطلب من السامع « أن يكون ماهراً فى القراءة ، مستحضراً دائماً أشكال حروف الكتابة » . يقول عنها إنها « مما ليس له من المزايا إلا كونه يظهر للعارف بصناعته براعة الناظم فى الظفر على الصعوبات »(٧) . أما على فهمى الطهطاوى فيكتفى بتقرير أن « فضل الأشعار العربية مشهور »(٨) .

أجدر باهتمامنا من هاتين المقالتين أرجوزة لمحمد عثمان جلال فى ١١٠ بيتاً يقول فيها الراجز إنها القسم الأول من ترجمة قصيدة الشاعر الفرنسى المشهور « بوالو » Boileau فى فن الشعر . ولو أن المترجم استمر فى مشروعه لكان من رواد العصر فى تنبيه قرائه إلى مقاييس جديدة ؛ غير أنه اكتفى بالجزء الأول من الأصل الفرنسى . وأخص ما فى هذا الجزء نصيحة موجهة إلى الشاعر الناشىء بألا يغتر بمن يتملقه ، بل أن يقصد صديقاً مخلصاً غير مجامل ، يصدُقه فى حكمه على ما تنتجه قريحته فيصوّبه إذا أخطأ ، ويعيده إلى سواء السبيل إذا شذ عنه .

ويتصرف محمد عثمان جلال فى ترجمته ؛ فمتى ذكر بوالو بعض مشاهير الشعراء الفرنسيين ، داعيا إلى الاقتداء بهم ، استبدل المترجم بهم أسماء بعض أعلام الشعر العربى الذين يسترعى النظر أنهم عباسيون . ولكننا لا نلمس من وراء ذلك محاولة جدية للمقارنة بين شاعر وشاعر ، أو بين أسلوب وأسلوب .

على كل حال يظهر أن اجتهاد محمد عثمان جلال فى هذا الميدان لم يؤثر على معاصريه ، بل لم يلق منهم أى اهتمام . ولعل علة عدم إتمامه للترجمة تكمن فى ذلك .

نكاد نقطع إذن بأن القرن التاسع عشر لم ينتج عند العرب محاولة جذرية لإعادة النظر فى ماهية الأدب ، أو نظرة شاملة للأسس الجمالية ؛ بل على العكس - ظل معظم النقاد يؤلفون كتباً ترتكز على المقاييس الموروثة ؛ نذكر منها على سبيل المثال « دليل الهائم فى صناعة الناثر والناظم » لشاكر البتلونى ، نشر فى بيروت ١٨٨٥ ، وهو يستمد آراءه من ابن الأثير وابن عبد ربه وابن خلدون وأمثالهم ، ويتحدث عن التأليف على أنه اختيار المفردات كأنها لآلىء ، ثم رصها مع أخواتها كما ينظم العقد ، مع مراعاة الغرض المقصود ، « كما يراعى ناظم العقد الغرض من نظمه ، كأن يوضع إكليلاً على الرأس ، أم قلادة فى العنق ، أم غير ذلك »(١٠) .

أما أبرز نقاد العصر ، وهو الشيخ حسين المرصفى ، فهو فى الظاهر أيضاً متمسك بالقيم التقليدية والمقاييس الشكلية . فالوسيلة الأدبية عنده هى علوم اللغة والبلاغة - وقد أخذ عليه محمد مندور أنه كرّس أكثر من مائة صفحة من كتابه للبديع(١١) - إلا أننا نلمس فيه روحاً متوثبة منطلقة ، تبحث عن حقيقة التجربة الأدبية ؛ فله من الذوق ما يوفقه إلى اختيار الأمثلة والشواهد الرصينة ، وله من التفتح ما يدعوه إلى التنويه بشاعرية البارودى على الرغم من أنه « لم يقرأ كتاباً فى فن من فنون العربية »(١٢) . وفى هذا اعتراف بأن تلك الوسيلة التى يجعلها المرصفى مادة وعنواناً لكتابه قد تعين على تكوين الأديب ، ولكنها ليست جوهر الأدب .

ويقال إن المرصفى درس الفرنسية ، ولكنه سواء فعل أو لم يفعل فلا أثر لذلك فى نقده ، ولكن الذى أنجزه هو أنه أدخل على التفكير الأدبى ما أدخله الشيخ محمد عبده على التفكير الدينى والاجتماعى ، ولكليهما فى ذلك فضل لامراء فيه .

والواقع أن هذه السلفية النقدية تساير الاتجاه الذى اتخذه الشعراء ؛ إذ الجديد الذى دخل على الشعر العربى فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر هو الاقتداء بالعباسيين ، لا بالأوروبيين .

ولكن إذا حولنا أنظارنا إلى الكتاب الذين اشتهروا لا بآرائهم النقدية بل بإنتاجهم الإنشائى ، وجدنا ظاهرة أخرى جديرة باهتمامنا .

لنبدأ بأحمد فارس الشدياق ؛ فهو - مثل الطهطاوى - قد اتصل بالأوروبيين وعرف رأيهم فى بعض تقاليد الأدب العربى ؛ وهو يسجل - مثلاً - أنهم يستقبحون الغزل فى قصائد المدح ، ولكنه يحكم على ذلك - بفكاهته المعهودة - بأن « شعرهم كله خصى »(١٣) . ويزيد على ذلك أنه « لا مناسبة بين الشعر العربى وشعرهم ؛ لأنهم لا يلتزمون فيه الروى والقافية ، وليس عندهم قصيدة واحدة على قافية واحدة ، ولا محسنات بديعية ، مع كثرة الضرورات التى يحشون بها كلامهم . فنظمهم - فى الحقيقة - أقل كلفة من نثرنا المسجع »(١٤) .

نعم إنه سخر من الكتاب الذين لا يرون بدا من تتبيل كلامهم « بتوابل المحسنات والترصيع والاستعارات والكنايات »[15] ، خصوصاً إذا طغى تكلفهم لهذه المحسنات على المعانى ؛ ولكنه شديد الولع بالتلاعب بالألفاظ ، وبالسجع بخاصة ، بل يعد ذلك من مفاخر العربية فيقول :

« وللعربية مزايا . . . فاقت بها غيرها فضلاً وقدراً وشأناً وفخراً ، منها السجع ، وما أدراك ما السجع ! كلم متناسقة يعلقها الطبع ، ويعشقها السمع ، فتنطبع فى الذكر أى طبع ، كالتجنيس والترصيع . . . فتلك هى المعجزة التى لا يمكن لأحد من الأعاجم أن يتحداها ، أو يقارب حد ذراها ؛ وهى الراح التى تسكر كل ذى ذوق سليم ، من دون تأثيم . فمن أين لسائر اللغات مثل ما للغة العربية ؟ وأيها يجاريها فى حلبة الأدب ، وقد فاتها هذا الأسلوب الأشرف ، والنوع الألطف ؟ »[16] .

حقاً إن السجع يكثر فى كتابات الشدياق ، لكنه فى الساق على الساق ، بعد أربعة أبواب مليئة به ، يفاجىء القارىء بقوله :

« السجع للمؤلف كالرجل من الخشب للماشى . فينبغى لى أن لا أتوكأ عليه فى جميع طرق التعبير ، لئلا تضيق بى مذاهبه ، أو يرميني فى ورطة لا مناص لى منها . . . والغرض هنا أن نغزل قصتنا على وجه سائغ لأى قارىء كان . ومن أحبَّ أن يسمع الكلام كله مسجعاً مقفى ، وموشحاً بالاستعارات ، ومحسنا بالكنايات ، فعليه بمقامات الحريرى ، أو بالنوابغ للزمخشرى»[17]

والذى نستلخصه من هذا هو أنه لم يهجر الأسلوب السائد فى عصره زهداً فيه أو استثقالاً له ، ولكن المادة نفسها ، وإحساسه بطبيعة القارىء الذى يخطب وده ، يطالبانه بأن يقتصد ويقتصر . وهو يستجيب لهما ، لا اعتناقا لنظرية جديدة ، ولكن بحكم غريزته بوصفه أديباً أصيلاً .

وليس مجرد صدفة أن يوافق هذا الاتجاه كل الموافقة مقتضيات الصحافة ؛ إذ غرض الصحفى الأول هو الإعلام والاتصال بأكبر عدد ممكن من القراء ؛ فلا وظيفته تشجعه ، ولا الوقت يسمح له بالإغراق فى تنميق العبارة . ودور الصحافة فى تطوير أسلوب الكتابة الأدبية ظاهر ، خصوصاً فى عصر لم يتيسر للكثيرين فيه اقتناء الكتب وقراءتها .

وأبين مثال لذلك هو عبد الله النديم ؛ فقد كان أقدر أهل زمانه على زخرفة الكلام وهو الذى إذا راسل أستاذاً له قال :

« يخصك التحية غرس بستانك ، وغصن رقتك ، وزهر إحسانك ، وثمر دقتك . . . لعبت به الأشواق ، فى مصارع العشاق ، لعب الأرواح فى مجلس الأنس ؛ وجرت به الأتواق ، فى ميادين الأذواق ، جرى السحاب والأرواح فى حومة الشمس ؛ وقاده الهيام ، إلى باب السلام ، فظللته الأرواح ، وطابت النفس . . . »[18] .

وهذا إلى صياغة المجوهرات أقرب منه إلى صياغة الكلام . ومع ذلك فبعد أن أسس جريدتيه - ولا ننس أنه لم يتخل بذلك عن غرض خدمة الأب ؛ فهو يصف « التنكيت والتبكيت » بأنها « صحيفة أدبية تهذيبية » يتبدل أسلوبه تبدلاً شاملاً ، فإذا تمثل قرويات يناقشن كيفية تأديب زوج سكير ، واقترحت إحداهن ضربه ، جعل الرد على لسان إحدى زميلاتها :

« أولاً ضرب الرجال من النساء أمر قبيح ، لا تفعله إلا قليلة الحيا ، عديمة التربية ؛ ولا يقبله على نفسه إلا رجل دون عادم الشرف ، ليس له بين الرجال قيمة . ثانياً إن العصمة بيد الرجال ، فيمكن أن المرأة إذا ضربت زوجها يطلقها إذا كان فيه حرارة ، وبعد ما تكون ست بيتها تصبح عدم العدم . . . »[19] .

وحرص النديم على التحدث إلى رجل الشارع ظاهر ، بل إنه جرب وضع بعض المقالات باللغة الدارجة ، ولكن سرعان ما يأخذ عدد هذه المقالات فى الاضمحلال . والذى يستقر عليه النديم فى أسلوبه هو وعده لبعض قراء « الأستاذ » بأنه « مستعد لمخاطبتكم بكلام بسيط من جنس البلدى فى سهولته ، ولكنه عربى صحيح»[20] . وهذه العبارة تكاد تكون دستور الكتاب الناثرين فيما بعد ، إلى أواسط القرن العشرين على الأقل .

على أن الاسترسال فى الكتابة شىء والاعتراف بأن النثر المرسل أسلوب أدبى مستحسن شىء آخر . وتشهد عناوين معظم الكتب التى نشرت إذ ذاك وديباجاتها - حتى الكتب المترجمة ، من أمثال « الأمانى والمنة ، فى حديث قبول وورد جنة »[21] - على أن الكتاب أحسوا بضرورة إثبات مقدرتهم على السجع كى يتسنى لهم أن يُدرَجوا فى سجل الأدباء .

وفى أعداد « الهلال » الصادرة فى التسعينيات مقالات فى مواضيع أدبية ونقدية نشرت بدون إمضاء . وأغلب الظن أنها من قلم جرجى زيدان نفسه ، خصوصاً ما أتى منها رداً على أسئلة رجهها القراء إلى المحرر . وهى تدل - حتى إن لم تكن كلها له - على شىء من التذبذب فى القيم ، بل نكاد نقول من الانفصام بين النظرية والتطبيق ، عند أناس يتعاونون على تحرير المجلة نفسها .

ودور « الهلال » وصاحبها فى خدمة التجديد معروف . وزيدان - على وجه التحديد - شديد الإعجاب بإنجازات الأوروبيين ، سريع الاقتداء بهم . من ذلك أن العدد الثانى

يحوى تعريفاً بكتاب نشر بالإنجليزية عن « تاريخ العرب وآدابهم »[٢٢] . ويلى التعريف ما نصه : « عند الإفرنج علم يقال له علم الليترأتور ، يبحث آداب القوم وتاريخ الإنشاء والكتابة عندهم ، وطبقات الكتاب باختلاف الأزمان ، وما شاكل ذلك مما لم نقف على مثله فى كتب العرب »[٢٣] . وما هى إلا أشهر حتى يبدأ زيدان نفسه سلسلة من المقالات فى « تاريخ آداب اللغة العربية »[٢٤] ، جمعت بعد ذلك فى كتاب .

كذلك تزجر المجلة بشىء من الشدة قارئاً استخف بشعر غير العرب ، فتقر بأن ذلك « إجحاف بحقوق الأمم ؛ لأن بين شعراء الفرس واليونان والرومان وغيرهم من يفوق شعراء العرب مَن علة وجوه ، خصوصاً من حيث وصف المناظر والوقائع والحوادث ، ودقة التعبير عن العواطف » ، استشهاداً بهوميروس وشاكسبير ودانتى[٢٥] . على أن ما كان ينشر فى المجلة إذ ذاك فى نقد الشعر العربى - وهو قليل - ينم عن ذوق محافظ ؛ إذ مما يتكرر فيها عرض بضعة أبيات من الشعر المنمق على القراء ودعوتهم إلى معارضتها ؛ كما أن فيها إطراء (بقليل من التحفظ) لبيتين بعث بهما قارىء ، وهما :

فلى عزّ فى الهوى وعذابها ... تباح وعذب والمنية منتهى

وبالروح إن حادت يدى كنت باخلا ... وبالدم إن سحّت عيون شحّت

لا يستقلها المحرر ، بل يقول : « البيتان رقيقا اللفظ ، مستقيما المعنى ، وقد زانها البديع لفظاً ومعنى »[٢٦] .

وأغرب من ذلك موقف المجلة من الروايات ؛ إذ فيها سلسلة من المقالات (غير الموقعة) عنوانها « كتّاب العربية وقراؤها » ، يحتم واضعها حتى على مترجمى الروايات الأوروبية ، من جهة ، أن يراعوا « ما يوافق أذواق المشارقة وأخلاقهم » ، ومن جهة أخرى أن يكتبوا « بلغة طبيعية سهلة »[٢٧] - وهى الخطة التى يسير عليها زيدان فى رواياته . ولكن مطالبته هذه مبنية لا على استحسان هذا الأسلوب بل على الرضوخ لضرورة ؛ فإن الكاتب نفسه يؤكد أن « العبارات المبرقشة تستقبح فى العلوم الطبيعية والرياضية كما تستقبح العبارات البسيطة فى المواضيع الأدبية ، التى يراد بها إثارة العواطف واستنهاض الهمم »[٢٨] . وهو يتعلل لمعاملة الروايات معاملة استثنائية ، تارة بإلحاقها بالتاريخ الذى يعده جامعاً « بين الفكاهة والفائدة »[٢٩] ، وتارة بزعمه أن الناس يقرأونها «فى ساعات الفراغ لترويض أذهانهم من عناء الأشغال ، لا لمراجعة القواميس وحل رموز ألفاظها »[٣٠] ؛ أى أنه يخرجها من حيز الأدب ، بالرغم من اعترافه فى سياق الكلام نفسه بأن «الروايات أنواع كثيرة ، منها التاريخية والعلمية والأدبية والفكاهية والأخلاقية»[٣١] .

على أننا نجد رأيا مماثلا على صفحات المقتطف ، حيث يقول حبيب بنوت : « ومن الكتاب من كتب رواية بعبارة هى غاية فى الفصاحة ، جمعت أساليب البيان وأنواع البديع ، والتزم السجع فى كل جملة منها ، وتلاعب فى صنوف التعبير وفنون التحبير ، مما يشكل فهمه على دارس اللغة ؛ ولا تُعْلَم الغاية من ذلك . والروايات ليست كتباً علمية ليتفقه بمطالعتها القراء ، ومنهم من لا يستطيع إلا فهم العبارة البسيطة الخالية من الألفاظ اللغوية الغريبة »[٣٢] .

لم يكن هذا التخبط ليرضى الجميع . ولا غرابة فى أن تصدر أولى المحاولات لفلسفة الاتجاهات الجديدة عن كتاب خلاقين عاملين فى الصحافة .

فللأديب إسحاق آراء قويمة عن أدب المقالة[٣٣] ، ولكن الذى يهمنا هنا هو أنه أدمج فيها تعميمات بعيدة الأثر . وهو فى ظاهر الكلام يعترف - ولو بامتعاض ظاهر - بأن لما يسميه «منهج الخطابة الشعرية» تأثيرا فى القلوب ووقعا حسنا فى الأذهان ، وبأن السجع «حسن فى بعض الأماكن ، كصدور الخطب ، ومقاطع الكلام» ؛ ولكنه يشير أيضا إلى أن الكلام المنمق غير طبيعى ؛ بدليل أنه لم يوجد لا عند العرب الأولين ولا فى الآداب الأوربية ؛ ويعد البديع كله مجرد تمويه ، ويربط بين ظهورهما وعصور الانحطاط ، وينتهى إلى قوله عن السجع : «فلما استولت العجمة على الألسن ، وضعفت قوة الاختراع فى الأذهان ، سرى داؤه فى المكاتبة إلى هذا العهد ، فعدل الكتاب عن الكلام الفحل ، واللفظ الساذج ، والأسلوب الطبيعى ، إلى هذه الأسجاع الملفقة البالية ، يتناقلونها خلفاً عن سلف» .

لهذا الرأى صدى فيما كان ينشر فى أواخر القرن ، كما فى مقالة لنقولا فياض ، يأتى فيها أن النثر المرسل «أبلغ» من السجع ؛ «لمجيئه عفو القريحة ، خاليا من شوائب التعمل الزائد المخل ، وأعم لمناسبته لأى موضوع »[٣٤] .

وهذا الرأى وإن كان لا يتعدى تفضيل السهولة على التنميق ، يعد - فى الوقت نفسه - من بوادر النضج عند المفكرين العرب . وقبل انتهاء القرن بسنتين اثنتين ، يظهر كتاب لجبر ضومط ، فيه نظرة متزنة ، لا تخلو من طرافة ، إلى مسائل الأدب الرئيسية ، مرتكزا على أقوال البلاغيين العرب ، وعلى بعض الآراء السائرة فى الغرب . فهو يدعو إلى ما يسميه «الاقتصاد على انتباه السامع ومتأثريته»[٣٥] ، ويعرف الشاعر بأنه «من يرى ما فيه من العواطف والانفعالات مجسما بصور المنظورات والمسموعات وغيرهما من المحسوسات ، كما يرى أيضا كل هذه فى نفسه بصور العواطف والانفعالات . وبعبارة أخرى نقول إن الشاعر يرى نفسه فى الطبيعة وما فيها من صور الموجودات ، ويرى الطبيعة تتخيل فى نفسه بصورة الإحساسات والانفعالات » فالشعر إذن «هو ما تشعر به النفس من أحوالها فى

الداخل، أو مايوحى إليها به من الخارج مترجماً بالكلام المنظور إلى العواطف والانفعالات»[٣٦] .

فالجو إذن قد صار مهيأ لتقبل تقييمات جذرية جديدة . ولعل أزهى تعبير عن ذلك ما تحقق على يد محمد المويلحى . والمويلحى من هو ؟ إنه عربى فخور بإنجازات السابقين ، لا يخلو نقده لبعض الأشعار من الارتباط بمقاييس شكلية تقليدية[٣٧] ، ولكنه كاتب أصيل ، استسقى الماضى وانغمر فى تيارات الحاضر ؛ فإذا أتيح له أن يحضر معرضا للصور والتماثيل فى باريس سنة ١٩٠٠[٣٨] أحس باجتماع روافد عدة حوله ، ودخل فى روعه إدراك جديد للفن بعامة ، وإذا هو يردد كلمة الشاعر اليونانى القديم سيمونيدس (وإن لم يذكر مصدرها) ، وهى أن «التصوير شعر صامت ، والشعر تصوير ناطق» . وهو يتوسع بعد ذلك فى معنى الشعر ؛ ومما يقول فيه من حيث هو حالة من حالات النفس : «إن فى النفس مسحة علوية هى الجمال والبهاء الباطنى ، تظهر عليها عند صفاء النفس وخلوها من شوائب الأكدار . ولما كان ذلك لا ينتابها إلا حينا بعد حين ، ظننته شيئا طارئا عليها من الخارج . فلذلك نسب القدماء تجلى ذلك البهاء والجمال إلى أرواح أخرى تمتزج بالنفس ، فكان شعراء اليونانيين والرومانيين يسمونها الموز Les Muses . . . ومذهب العرب أن لكل شاعر شيطانا يلقى إليه الشعر»[٣٩] .

والحقيقة أن بين «الموز» وشياطين الشعراء فروقا ؛ ولكن عبارة المويلحى محاولة للربط بين مجموعتين من التقاليد ، يفهم منها أن التجربة الشعرية واحدة لدى بنى آدم أجمعين ، لا تخضع لحدود ثقافة دون أخرى .

ولكننا بذلك قد دخلنا فى القرن العشرين ؛ وللنقد فيه قصة أخرى لسنا بصددها هنا .

●

هل لنا أن ندخل كل هذه الظواهر فى إطار متماسك ؟

أول ما يقال إن الأدب المشبع بالبديع الذى ساد إلى أوائل القرن التاسع عشر كان يفى بحاجات نخبة ضيقة النطاق ، يتماثل أعضاؤها فى تكوينهم الثقافى ، ويتفقون تمام الاتفاق على قيمهم الدينية والفكرية والأخلاقية والاجتماعية والفنية .

كانت هذه النخبة لتتطلع إلى جديد مادامت الأوضاع تناسبها وتضمن لها مكانتها . لذلك جاء أدبها إعادة للأغراض نفسها ، وترديداً للمعانى نفسها ، بحيث لم يكن بين النص والنص فرق إلا فيما يزدان به .

ولكن ما إن تبدلت الأحوال حتى تزحزحت هذه النخبة وانتهت صلاحية مقاييسها .

والذى أدى إلى هذا الانقلاب هو تحدى الغرب للشرق وذلك على الصعيد الحربى أولا . ولم يكن من سبيل إلى مجابهة هذا التحدى إلا بالتسلح بالأسلحة نفسها . وسرعان ما امتد التحدى إلى ميادين أخرى .

بذلك تكونت نخبة جديدة ، من العسكريين والإداريين والمعلمين والمهندسين والأطباء وغيرهم ، ممن استفزهم التحدى ، وكتب لهم أن يكونوا حاملى لواء النهضة ، والمتحدثين بلسانها ، والمستمعين إلى نداءاتها ، أى أدباءها وقراءها .

نعم كانوا نخبة ، وكان أدبهم أدب خاصة لا أدبا شعبيا . ولكن شتان ما بين هذه النخبة والتى سبقتها . كانت نخبة تنظر إلى المستقبل لا إلى الماضى ، وتتطلع إلى توسيع دائرتها لا إلى الاحتفاظ بامتيازاتها .

ثم إن الجانب المشترك فى تكوين أعضائها هو أن كلا منهم تمكن من علم من علوم الغرب الحديثة ؛ وكانوا يتعطشون إلى المزيد من المعرفة عن جوانب أخرى من تلك المدنية نفسها . فلا غرابة إذن أن كان أصحاب الرحلات إلى أوروبا من أمثال الطهطاوى والشدياق ، أنجح كتّاب العصر . وقد هيأت إختراعات الغرب ، ومنها الطباعة ، وسائل الإعلام عنه .

فى الآن نفسه ، لما كانت علوم الغرب هى أداة الرقى بالأمة ووسيلة تحقيق الطموح الفردى ، فقد اشتد إعجاب النخبة بها إلى حد الافتتان ؛ فالمجلات مليئة بمقالات تقر مقدماتها - بدون مناقشة أو تحديد - عظمة هذه المدنية الغربية ؛ نذكر منها ما جاء فى العدد الأول من مجلة الجنان :

«إن الشرق الذى كان فى القديم مركزا للذوق والرونق ، وقد أنعم على العالم بالديانة والشرائع والتمدن ، أمسى - بواسطة سطوة التعصبات والثورات المسببة عن الأغراض والانقسامات - فى حالة الجهل والغباوة ، وقد فقدت شعوبه كثيرا مما كان لها من الحماسة والهمة ، ووصل إلى درجة منحطة فى أمر المعارف والصنائع والتجارة . . . ماذا تكون نتيجة طرق الحديد والعربات والتلغرافات والمطابع والجرنالات والمدارس ، وفتح برزخ السويس ، وامتداد أسباب الاختلاط بشعوب أوروبا . . . إلا البشرى بامتداد التمدن واتساع دائرته شيئا فشيئا»[٤٠] .

وقد غالى بعضهم فى ذلك مغالاة مزرية ، ولكن الحق يقال : إنه كان من وراء كثير من هذا الإسراف نية طيبة ؛ فإن محررا من محررى «مصباح الشرق» ، مثلا ، إذا أراد حث موظفى الحكومة على العناية باللغة قال : «ألا يكون من الغريب العجيب أن ترى الجندى الإنكليزى يكلمك ويكاتبك باللغة العربية الصحيحة ، وترى الخاص المصرى العربى يستعصى عليه التعبير بلغته فيستعين فى تأدية أغراضه بلغة أجنبية ؟»[٤١] .وهذا تماد لا صلة له بحقيقة الأمور ، ولكن الغرض منه وخز الهمم الهامدة .

ولكن ما بال الإعجاب بالغرب لم يطغ على الأدب كما طغا على غيره ؟

أعتقد أن لهذه الظاهرة سببين رئيسيين .

أولهما أن العرب – لعوامل ليس هذا مجال فحصها – كثيرا ما اعتزوا بلغتهم وتقاليدهم الشعرية ، حتى كادوا يؤمنون بأن الفصاحة وقف عليهم ؛ فلا حاجة لهم إلى آداب غيرهم . وكما أنهم لم يحفلوا بأدب اليونان فى العصر العباسى ، كذلك لم يحفلوا بالأدب الأوروبى فى أوائل القرن التاسع عشر .

والثانى أعم ؛ وهو أن الإدراكات الإنسانية لا تسرى من ثقافة إلى ثقافة بمجرد سنوح الفرصة . مثال ذلك أن الأوربيين جاوروا العرب فى الأندلس قرونا قبل أن يتأثروا بهم تأثرا محسوسا ؛ إذ لم تنشط الحركة إلا فى القرن الحادى عشر ، فى وقت أخذت الدول الأوروبية فيه تستعيد جبروتها وطموحها ؛ فإن الاستعداد للانتفاع بتجارب الآخرين وإن دل على شىء من الافتقار فهو أشد دلالة على بقية من حيوية وتطلع ونضج .

ثم إن أية ثقافتين إذا مالت إحداهما إلى مجاراة الأخرى كان أول ما تأخذه عنها هو ما ينفعها نفعا ماديا مباشرا . أمّا القيم الفكريّة والجماليّة المجرّدة فهى أبطأ تسرّبا ، وأصعب استيعابا .

والواقع أن أهل القرن التاسع عشر قد بهروا بإنجازات الغرب العمليّة ؛ فسرعان ما أخذوا عن الأوروبيّين معدّاتهم الحربيّة ، ونظمهم العسكريّة ، ومخترعاتهم وعلومهم التطبيقيّة ، ثم شيئا من نظمهم الإداريّة ، وفلسفتهم السّياسيّة ، بل قوانينهم وبعض عاداتهم الاجتماعيّة – ولم يكن ذلك منهم خضوعا للغرب ، بل طموحا إلى مجاراته – فخلقوا بذلك تيّارا جارفا من التّجديد له اتّجاه واضح ، وكان إنتاج الأدباء جزءا لا يتجزّأ من قوته الدّافعة . ولمّا كانت للأدباء فى ذلك وظيفة حيويّة ، كان من المحتّم أن يوجدوا لها أسلوبا وظيفيّا .

ولم يحدث هذا على نفس الوتيرة فى ألوان الأدب المختلفة ؛ فللشعر أصول بعيدة الغور فى النفس العربيّة . ولذلك وجد شعراء النّهضة ما يفى بحاجاتهم الأولى فى الاقتداء بالسّابقين من ذوى الهمم والأهداف المماثلة ، قبل عصور الخمود . أمّا فى بعض الفنون الأخرى ، كالمسرح والرّواية ، فلم يكن لمن اقتحم بابها نماذج غير النّماذج الأوروبيّة . وعلى كلّ حال فإنّ غزارة المادّة التى أرادوا نقلها إلى القرّاء ، وطبيعتها ، وميول القرّاء أنفسهم ، وإمكانات وسائل الاتّصال بهم – كلّ ذلك اضطرّ الكتّاب اضطرارا إلى الحيد عن السّبل المألوفة . وأخيرا ، لما كان الإذعان لدوافع قاهرة أسهل من تحليلها وتفهّم كنهها ، فقد وجد النقاد صعوبة فى الاعتراف بالقيم الجديدة وصياغتها فى إطار فكرىّ متكامل .

على أنّ مثل هذا الانفصام لا يدوم فى الشّخصيّات السّليمة ؛ فلم ينقض القرن دون أن تظهر محاولات للرّبط بين هذه الظواهر . وبعد قليل جاء جيل طه حسين والعقاد وأمثالهما ، وكان النقاد فيه من الرّوّاد . وما عتم أن توغل الأدباء ، عن وعى وعزم ، فى سبل متغايرة للانتفاع بالتّجارب الإنسانيّة ، والإسهام فى الحركات العالميّة .

هوامش

(١) تخليص الإبريز – تحقيق مهدى علام – القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ١٩٥٨ م ، ص ٩/٢٨٨ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٦ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٨٨

(٤) المصدر نفسه ص ١٢٩ .

(٥) « الشعر والشعراء » الجنان س٢ ج٧ (نيسان ١٨٧١) ص ٢٣٠ – ٢٤٠ .

(٦) « نبذة فى الشعر والموسيقى » – روضة المدارس س٥ ع١٥ نقلاً عن كتاب روضة المدارس لمحمد عبد الغنى حسن وعبد العزيز الدسوقى ، ١٩٧٥ ، ص ٩٧ ، ١٠٤ – ١٠٨ .

(٧) « الشعر والشعراء » ص ٢٤٠ .

(٨) « نبذة فى الشعر والموسيقى » ص ١٠٥ .

(٩) نشرت فى روضة المدارس س٦ ع٧ . انظر أيضاً كتاب « روضة المدارس » ص ١٣٠ – ٣ .

(١٠) انظر هاشم ياغى النقد الأدبى الحديث فى لبنان ج١ القاهرة ، دار المعارف ص ٩ - ٤٨ .
(١١) النقد والنقاد المعاصرون - القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، د . ت . ص ١٣ .
(١٢) الوسيلة الأدبية ج٢ ص ٤٧٣ .
(١٣) كشف المخبأ . تونس ١٢٨٣هـ ص ٣٠٣ . وعن آراء الشدياق النقدية انظر هاشم ياغى . المصدر المذكور ج١ ص ٩٤ - ١١٨ .
(١٤) الساق على الساق - بيروت - دار مكتبة الحياة - د . ت - ص ٥٦٧ .
(١٥) المصدر نفسه ص ٨٢ .
(١٦) سر الليال فى القلب والإبدال ، نقلا عن هاشم ياغى . النقد الأدبى الحديث فى لبنان ، ج١ ص ١٠٢ .
(١٧) الساق على الساق ص ١٢٣ .
(١٨) سلافة النديم - مطبعة هندية ، الطبعة الثانية ، ١٩١٤ ج١ ص ٣٣ .
(١٩) المصدر نفسه - ج٢ ص ٨٦ .
(٢٠) المصدر نفسه - ج٢ ص ٨٥ .

(٢١) ترجمة لرواية

Bernardin de st. Pierre : **Paul et Virginie.**

(٢٢) لفان دايك وفيليبيدس

Edward Van Dyck & Constantine Philippides

لم نعثر عليه بالذات لكن تحققنا من وجود كتاب مماثل يعزى إلى فان دايك وحده ، طبع بعد ذلك بسنتين ، وهو :

History of the Arabs & their literature Before & After the Rise of Islam, Laibach (Austria), I. V. Kleinmayer & P. Bamberg, 1894.

(٢٣) الهلال . أول أغسطس ١٨٩٣ ص ٩ - ٣٩٨ .
(٢٤) نشرت الأولى فى الهلال أول يناير ١٨٩٤ .
(٢٥) «باب السؤال والاقتراح - الشعر» . الهلال ، أول فبراير ١٨٩٨ ص ٦ - ٤١٤ .
(٢٦) الهلال أول أكتوبر ١٨٩٥ ص ١٠٦ .
(٢٧) الهلال ١٥ فبراير ١٨٩٧ . ص ٤٥٨ .
(٢٨) الهلال أول يونية ١٨٩٧ ص ٧٣٥ .
(٢٩) الهلال أول أبريل ١٨٩٩ ص ٣٩٧ .
(٣٠) الهلال ١٥ فبراير ١٨٩٧ ص ٤٥٨ .
(٣١) المصدر نفسه ص ٤٥٨ .
(٣٢) نقلا عن هاشم ياغى . النقد الأدبى الحديث فى لبنان ، ج ١ ص ١٣٩ - ١٤٠ . وعنوان المقالة «الروايات» ، المقتطف أول تشرين الأول ١٨٩٠ .
(٣٣) أنظر هاشم ياغى - المصدر المذكور - ص ١١٨ - ١٢٧ .
(٣٤) «الكتاب والإنشاء» - الهلال ، أول يوليو سنة ١٨٩٣ ص ٣٥٠ .
(٣٥) فلسفة البلاغة - بعبدا (لبنان) المطبعة العثمانية ١٨٩٨ ، ص ١٢ ، ١٤٣ ، ١٥٦ .
(٣٦) المصدر نفسه ب ٣٠٠ ص ١٢١ .
(٣٧) انظر مثلا «انتقاد قصيدة» ، مصباح الشرق ، ٦سبتمبر سنة ١٨٩٨ .
(٣٨) انظر يوسف راميتش . أسرة المويلحى وأثرها فى الأدب العربى الحديث ، القاهرة ، المعارف ، ١٩٨٠ ص ٢٤٠ .
(٣٩) مختارات المنفلوطى ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٣٧ ص ٢٠٤ .
(٤٠) «الشرق» ، الجنان ، كانون الثانى سنة ١٨٧٠ ص ١٥ ، ١٧ .
(٤١) «لغة الحكومة» مصباح الشرق ، ٢٨ أبريل ١٨٩٨ .

منطلق الحداثة
مكان أم زمان؟

أنور لوقا

جرى العرف فى لغة المثقفين على ربط مفهوم الحداثة بمفهوم الزمان . وقسم المؤرخون أطوار الأمم عبر الزمان فقالوا : العصر القديم ، العصر الوسيط ، العصر الحديث ؛ أى أنهم صدروا عن تعريف زمنى للحداثة بأنها نقيض ما سبق فى الماضى القريب أو البعيد .

ولا يخفى ما فى هذا التعريف من قصور ، فطن إليه النقاد والعلماء . فى القرن الماضى راجت نظريات التطور - لا نظرية «دارون» فى علم الأحياء فحسب ، بل نظرية مؤسس علم الاجتماع الحديث «أوجوست كونت» ، الذى رتب فى ثلاث مراحل أحقاب ارتقاء الفكر البشرى من الأساطير إلى الميتافيزيقا إلى العلم الوضعى . ولكن تدقيق الأبحاث اللاحقة - وقد تفرعت الآن وتشعبت علوم الأحياء والاجتماع - أظهر بعض ما ينطوى عليه ذلك التعميم النظرى من أخطاء . كذلك تخاصم أسلافنا - على اختلاف عصورهم - فى معركة هى هى ، معركة القدماء والمحدثين . فمن العبث أن نطرح الموضوع على أسلوبهم ، وأن نثير اليوم مناظرات خطابية تمّ الفصل فيها ، وأن نستنزف فى تكرار عقيم طاقة محسوبة علينا إذا أردنا الإبداع .

ولعلى أصدق تعريف للحداثة هو ما نستنبطه من تجارب الذين تقمصوا حولنا تلك الظاهرة بحياتهم وأعمالهم ؛ فهم أخبر بمعاناة أطوارها ، وبظروف انبثاق تيارها ، ولديهم الجواب عن سؤالنا : منطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟ وأقتصر فى هذا الحديث على اختيار مثل واحد من بين روادنا ، لوضوحه ، ولقرب عهدنا به ، ولإجماع الآراء على مرادفة اسمه لمفهوم الحداثة ، ألا وهو رفاعة الطهطاوى .

ولن أتناول من ملحمة رفاعة إلا برهة قصيرة عاشها ذلك الرائد فى بداية تجربته الإبداعية ، وسجلها تسجيلا عفويا . وهلة فذة تبلورت فيها نقطة الانطلاق . فها هو ذا يصل إلى مرسيليا (سنة ١٨٢٦) ويغادر السفينة التى حملته إلى بلاد «الإفرنج» . وبعد الحجر الصحى فى الميناء ، يخرج إلى شوارع المدينة مع رفاقه أعضاء البعثة الدراسية - ولا ننسى أنه إمامهم .

فما الذى صادفه فى تلك الجولة الأولى ؟ ماذا لفت نظره ؟ وكيف تفاعل ؟ يقول فى «تخليص الإبريز» :

«وكان أول ما وقع عليه بصرنا من التحف قهوة عظيمة دخلناها فرأيناها عجيبة الشكل والترتيب . [. . . . . .] وحين دخولى بهذه القهوة ومكثى بها ظننت أنها قصبة عظيمة نافذة لما أن بها كثيرا من الناس ، فاذا بدا جماعة داخلها أو خارجها ظهرت صورهم فى كل جوانب الزجاج ، وظهر تعددهم مشيا وقعودا وقياما فيظن أن هذه القهوة طريق ، وما عرفت أنها قهوة مسدودة الا بسبب أنى رأيت عدة صورنا فى المرآة ، فعرفت أن هذا كله بسبب خاصية الزجاج . فعادة المرآة عندنا أن تثنى صورة الإنسان كما قال بعضهم فى هذا الشأن :

أبرقع منظر المرآة عنه
مخافة أن تشنيه لعيني
أقاسي ما أقاسي وهو فذ
فكيف إذا تجلى فرقدين

وعادتها عند الإفرنج بسبب تعددها على الجدران ، وعظم صورتها أن تعدد الصورة الواحدة فى سائر الجوانب والأركان ، ومن كلامى :

يغيب عنى فلا يبقى له أثر
سوى بقلبى ولم يسمع له خبر
فحين يلقى على المرآة صورته
يلوح فيها بدور كلها صور

وقال شيخنا العطار : لم أر ألطف تخيلا فى هذا المعنى من قول ابن سهل :

ألقى بمرآة فكرى شمسَ صورتَه
فعكسها شبّ فى أحشائى اللهبا

قال الحريرى فى مليح بيده مرآة :

رأى حسن صورته فى المراة
فأصبح صبًا بها مُدنفا
وصيرَ يعقوبَ اسما له
يبشر بأنْ قد رأى يوسفا

وسيأتى كمال الكلام على ذلك كله فى ذكر مدينة باريس» (ص ٣٥ - ٣٦)

حدث عابر ، وسطور غزيرة المضمون ! فما الذى جرى لرفاعة حتى أجرى قلمه بهذا كله ؟ كان الفتى الصعيدى الأزهرى - وهو يخطو خطاه الأولى على أرض الإفرنج - فى أدق حالات الإرهاف والإرهاص ، مستطلعا بكل مشاعره ، مشدودا إلى الخارج ، على حين تتحفز فى لاوعيه جميع الخواطر التى عبأها شبابه وحشدتها ثقافته . عقله إذ ذاك لا يستقصى ما يدور فى وجدانه ، وإن كان يساوره الشعور بأنه يجتاز معبرا . لذا حرص فى كتاب رحلته على رواية هذه الواقعة التى تبدو لنا أمرا تافها أو عاديا ، غير أنها فى تقديره مغامرة شائقة وحدث وجودى مهم . ولنتمثل غرابة ما دهاه ؛ فهو لا يكاد يلقى نظرة على العالم الخارجى الجديد - فى أعم مظاهره حتى يصبح المشهد قبالته مشهد الذات ، ومواجهة لوجهه الخاص .

لقد دخل قهوة مائجة بالناس ، وهو يتوقع أن يستكشف الطرائف و العجائب ، يستهويه المجهول ، ويصرفه المشهد الجديد عن نفسه . وفجأة ينحسر كل ما يراه ؛ إذ تطالعه صورته وهى ترتسم أمامه . صورته هو فى هذا الإطار المختلط الذى يبصره من حوله . وتستأثر تلك المفاجأة بانتباهه ، يمعن النظر فيتبين أنه جالس فى صدارة المحل ، بل إنه المركز الهندسى الذى يتشكل امتداداً منه كل المكان . وهو يتعرف نفسه لأنه يتعرف الحركة التى يقوم بها ولا يقوم بها جاره . أى أنه يتثبت فورا فى ذلك الوسط الذى يكتنفه من قدرته المستقلة على التحرك الذاتى ؛ لذا يتهلل ويتعلل . تحيته للمرآة تحية لنفسه ، فرحة اللقاء بعد فراق مرهوب ، ويستعرض كذلك صور رفاقه ويستجمعها، يميز الملامح ؛ أى تتجلى له أوجه شبه أبرزتها أوجه الاختلاف . لقد اطمأن ، فتحدث وأفاض . وأطنب فى الإشادة بفعل المرآة . وإنه ليحتفى بها - نثرا وشعرا - لأنها أتحفته بصورته الحبيبة إليه ، وضاعفتها - أى أثبتتها بالمطابقة ، وأكبرتها بالانتشار .

شعوره بنفسه شعور مكانىّ على كل حال . وفى اللغة العربية يرتبط لفظ «التمكن» - أى القدرة و الاستطاعة - بلفظ المكان ارتباطا أصيلا ، «تمكن» رفاعة إذن وهو شاخص إلى المرآة . أتم استكشاف الأبعاد التى يحتلها فى المكان بجسمه وقسماته الصعيدية وزيه الأزهرى ، ورأى من حوله مواطنيه والإفرنج فى لوحة واحدة ، وذلك خلال سلسلة هندسية من التنسيقات البصرية تقتضيها شبكة العلاقات التى تؤلف الصورة فى المرآة .

بين أيدينا شهادة مباشرة برد الفعل ثقافيا ونفسانيا واجتماعيا عند ملتقى حضارى أحدثه الانتقال فى المكان . وتتضح لنا قيمة هذه الوثيقة إذا ألممنا بأبحاث علم التحليل النفسى الحديث التى أجراها العالم الفرنسى «جاك لاكان» - بعد نيف وقرن من تجربة رفاعة فى مرسيليا . وبالطبع لم يعرض «لاكان» لرفاعة أو لأى رحالة ينتقل من مكان إلى مكان ، وإنما درس ما يسميه «بمرحلة المرآة» فى حياة الطفل الناشىء ، واستخلص ضرورة مرور الإنسان فى طفولته بذلك الطور الذى يؤهله إلى الوعى بالذات وتملك شخصية مستقلة . وتتبع «لاكان» - بمراقبة الأطفال أمام المرآة - ما يجتازه الناشىء من مدارج النضج النفسانى منذ منتصف عامه الأول حتى منتصف عامه الثانى ، أى فى نهاية فترة الرضاعة وقبيل الانفطام . ورصد أثناء تلك الفترة انطلاقا فى المكان ، حدده بسلسلة من الأطوار ، أتوخى غاية التبسيط فى إيجازها كما يلى :

أولا - يظن الطفل الناظر إلى المراة أن أمامه شخصا مجهولا .

ثانيا - يفطن إلى أنه يرى صورة لا واقعا ملموسا .

ثالثا - يدرك أنه صاحب تلك الصورة .

ونحن نجد فى حديث رفاعة ما يشبه ذلك التدرج . ونقرأ فى

فصول «تخليص الإبريز» - الذى استغرقت كتابته خمس سنوات - فصول التئام شخصيته الحضارية .

فى هذا النص التمهيدى الخلاب ، ما أروع وما أصفى رؤياه عندما تصدى لرؤية الإفرنج فى بلادهم ! سرت فى كيانه فورا شحنة عاطفية . هزة وجودية اعترته وهو على عتبة العالم المجهول . واندلعت فى خاطره لمحة كالبرق جلت محور سعيه ، وبينت موقفه الجديد . أسفر برنامجه ، وتلقاه كاملا فى لحظة فريدة .

ضمن رواد المقهى الذى دخله ، لايلاحظ أولا ، إلا تكاثر الناس ويظل فى البداية بينهم ومثلهم شخصا مجهولا . أجل ، فقد حضر وجانب من شخصيته مجهول لديه ، مُدْغَم ، بدهى ، قد انطوى عليه فى التصاقه بالواقع المحلى حتى سفره من مصر . وابتعاده الآن عن ذلك الواقع يمكنه من أن ينظر إليه وأن يراه صورة مرسومة يلمُّ فى خارجه بأطرافها ، ويتفحصها تفحصا موضوعيا . وأما إدراكه فى ختام هذا الشريط الفكرى السريع أنه صاحب تلك الصورة فذلك انتقال من المدلول إلى الدال ؛ من الموضوعية إلى الشخصية الواعية ، أى إلى المبادرة والتصرف والتعبير عن النفس التى ثاب إليها .

هكذا يتسلم «الإمام» زمام الأمور فى عهد جديد ، ويشعر بما اكتسبته وظيفته من أعباء جديدة . ذلك أن المسئولية تمتد عنده الآن على اتساع المجال الذى دلف إليه ، وفتحه بالانفتاح عليه . فهى اضطلاع بالعلاقات التى يستوجبها التعامل مع سائر ما يضمه هذا المكان المشترك . ويقتضيه التفاهم مع العالم ، ومع نفسه ، أن يستخدم لغة شاملة ، تجمع بينهما . سوف يتسمع رفاعة تجاوُب رموز تلك اللغة الشاملة فى جرس لغته الأصلية وفى تصوراتها . فلا بد له من شق طريق فى بلاد الإفرنج . هذه بدايته ، عليه أن يتحرك هنا خلال ازدحام الناس فى المقهى ، وأن يرشد رفاقه ، بانياً توازنه على الترابط الذى استكشفه بين مركز ثقله ومراكز من يتحركون من حوله .

تجارب تصُّور المكان إذن ليست توهمات سلبية . ولا أدل على شدة انفعال رفاعة بتجربته تلك من تعبيره بالشعر عن حاله . وقد يبدو لنا استشهاده بأبيات قديمة ونسجه على منوالها من قبيل التظرف واللهو ؛ ولكن صنعة الأديب قناع . ولا بأس على العاطفة من استعارة المصطلحات المتداولة ، ومن الانسياب فى القوالب المألوفة - لا سيما وقد بات الجمال فى ذوق المتأخرين من جيل رفاعة هو التقليد ، وأصبح المأثور لديهم أثيرا . فلنستمع إلى الهمس وراء المجهور :

هنا سبعة أبيات لأربعة شعراء . نبع التراث يتدفق كأن رفاعة يلوذ بماضيه .

وأول ما يرد إلى خاطره بيت يعبر عن خوفه من الاندفاع نحو العالم الخارجى . خوف يغريه بالانطواء ، بإسدال ستار على المرآة أمامه ، وحجب الرؤية عن بصره . إنه يردد مع شاعر نكرة :

أبرقع منظر المرآة عنه
مخافة أن تثنيه لعينى

والقول ينطبق انطباقا مباشرا على رفاعة ، فهو الذى يواجه المرآة وهو الذى يخشى ثنائية صورته ، ويأبى أن ينفصم عن شخصيته ، إنه لن يطيق ازدواج شكله ، مهما قطع فى سياحته من أجواز الفضاء :

أقاسى ما أقاسى وهو فذ
فكيف إذا تجلى فرقدين !

ويمعن رفاعة فى فراره إلى الداخل . ينزلق على عمود الشعر حتى أغوار الأدب العربى . يغوص من يومه إلى أمسه إلى الماضى السحيق . فهو يذكر أستاذا معاصرا يطمئن إليه - شيخه العطار - ثم يستدعى ابن سهل والحريرى ، ويسمى يوسف وأباه يعقوب ، وتنصبّ لواعجه فى بيتين يرتجلهما فإذا هو ينشد على أرض الإفرنج إنشاد الواقفين على الأطلال والدمن ، أى أنه يبلغ قاع العصر الجاهلى ، ويرجّع أصداء التراث من أقدم مكامنه ، إذ يقول «ومن كلامى» :

يغيب عنى فلا يبقى له أثر
سوى بقلبى ولم يسمع له خبر

ونعلم جميعا أن غياب المحبوب واقتفاء أثره فى الصحراء ، والتحسر على دياره ، من أعرق أغراض الشعر العربى ، ولكن رفاعة يبوح طى تلك المصطلحات - فى صدق اللاوعى - بانتمائه الحضارى ، ويؤكد عمق جذوره فى الأرض التى نبت منها .

رحلته إذن وصل لا قطع ؛ وجود يريد صاحبه أن يمتد ويستمر . فكيف عساه يتولى حمل هذا العبء ؟ ألن يعوقه الحنين إلى الأمس عن السير قدما فى رحاب الغد المفتوح ؟ هنا تتفتق أصالة رفاعة ؛ فسوف يتمكن - بفضل وعيه الجديد - من إبداع ما يجاوز به ذلك التناقض بين الشد والجذب . وهذا ما ينبؤنا به بيته الثانى :

فحين يلقى على المرآة صورته : يلوح فيها بدور كلها صور .

لا جدال فى إيجابية هذا البيت . شخص يلقى على المرآة صورته فتلوح بدورا ، أى تتعدد جوانب شخصيته وتتألق ، وتزداد ثراء وجمالا . ويلح رفاعة على وصف البدور بأنها «كلها صور» . وتلك خطوة مهمة فى نظر علم النفس ؛ لأن الانتقال

هنا من الواقع إلى الصورة هو الانتقال من عالم محدود مقصور ، جامد جمود المادة ، إلى عالم تنطلق فيه عناصر الواقع من عقالها وتصبح رموزا لهذا الواقع . والرموز مرنة ، طيعة للتحرك فى الأذهان ، تدور فتحدث تشكيلات متعددة مختلفة ، وتبيح لثنايا الواقع الخافية أن تتجلى وتتلألأ . والرموز تمد فيما بينها خيوطا من العلاقات ، فتنسج نسيجا جديدا يطرحه الفكر على الفكر . هذا النسق الرمزى هو نسق الإبداع ، بما يؤوى من أصالة وجدة .

إن التعامل بالرمز المجرد - بدلا من تكتيل الواقع - هو الذى يتيح صياغة المعادلات واستيفاء حلولها . والمعادلات رياضة ذهنية خلاقة ، كما نعهدها فى علم الجبر الذى أتقنه العرب . قد تكون عناصر المعادلة موجودة غير أنها ساكنة ، لا مقابلة بينها ، ولا نتيجة تستحدثها . أما التجديد فينشأ من تقريب طرفى المعادلة ، فتؤدى إلى نتيجة لم تكن معروفة عند اقتصار المعلومات على طرف واحد من طرفيها . كان رفاعة متين العلم بطرف المعادلة العربى الأزهرى ، فكان يعتقد « أن الأعجام لا تفهم لغة العرب » ، وأن اللغة العربية هى المكرمة بالعلم ، تمتاز بقواعدها ، وتمثل مباحثها أفضل ثقافة . كتب فى « تخليص الإبريز » (ص ٦١) :

« نقول نحن علوم العربية ونريد بها الاثنى عشر علما المجموعة فى قول شيخنا العطار :

نحو وصرف عروض بعده لغة
ثم اشتقاق قريض الشعر إنشاء
كذا المعانى بيان الخط قافية
تاريخ هذا لعلم العرب إحصاء

وبعضهم زاد البديع ، وآخر استحسن زيادة التجويد . وبالجملة فباب الزيادة والنقص فيها مفتوح ؛ إذ حصرها وتقسيمها فى ذلك جعلى لا حصرى ، والظاهر أن هذه العلوم جديرة بأن تسمى مباحث علم العربية » .

غير أن رفاعة يتعلم اللغة الفرنسية ، فيقارن بينها وبين لغته ، وحينئذ يقول :

« ثم إن اللغة الفرنساوية كغيرها من اللغات الإفرنجية ، لها اصطلاح خاص بها ، وعليه ينبنى نحوها وصرفها وعروضها وقوافيها وبيانها وخطها وإنشاؤ ها ومعانيها ؛ وهذا ما يسمى اغرماتيقى ؛ فحينئذ سائر اللغات ذات القواعد لها فن يجمع قواعدها ، سواء كانت لدفع الخطأ فى القراءة أو الكتابة فيها ، أو لتحسينها ، فحينئذ ليست اللغة العربية هى المقصورة على ذلك ، بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك . نعم اللغة العربية أفصح اللغات وأعظمها ، وأوسعها وأحلاها على السمع .

فحينئذ العالم باللغة اللاطينية يعرف سائر ما يتعلق بها فله إدراك فى النحو فى حد ذاته وفى غيره كالصرف ؛ فمن الجهل أن يقال إنه لا يعرف شيئا بدليل جهله باللغة العربية . وإذا تبحر الإنسان فى لغة من اللغات كان عالما باللغة الأخرى بالقوة ؛ يعنى أنه لو ترجم له ما فى اللغة الأخرى وعبر له عنه كان قابلا لتلقيه ومقابلته بلغته ، بل ربما كان يعرفه من قبل ويعرف زيادة عليه ، ويبحث فيه ويبطل منه ما لا يقبله العقل ، كيف والعلم هو الملكة » . (٦١)

هنا وصل رفاعة إلى نتيجة المعادلة حين قابل بين علوم العربية ومباحث اللغة الفرنسية ، وانتهى إلى أن العلم غير مقصور على لغة بذاتها ، وإنما هو الملكة أى الذكاء . وهذا انفتاح على المعرفة من حيث هى معرفة ؛ أى على كل إمكانات التجديد الفكرى .

وكما ناقش الفتى المصرى نفسه وهو يتعلم الفرنسية ، ناقش فى باريس فرنسيا تعلم العربية ، هو المستشرق سلفستر دساسى . وحديث رفاعة عن هذا المستشرق خير دليل على تأثير المكان فى توليد الفكر الأصيل :

« ومع مايتراءى أن الأعجام لا تفهم لغة العرب إذا لم تحسن التكلم بها كالعرب فهذا لا أصل له . ومما يدلك على ذلك أنى اجتمعت فى باريس بفاضل من فضلاء الفرنساوية شهير فى بلاد الإفرنج بمعرفة اللغات المشرقية ، خصوصا اللغة العربية والفارسية ، يسمى البارون سلوسترى دساسى ، وهو من أكابر باريس ، وأحد أعضاء جملة جمعيات من علماء فرنسا وغيرها . وقد انتشرت تراجمه فى باريس وشاع فضله فى اللغة العربية حتى إنه لخص شرحا للمقامات الحريرية وسماه مختار الشروح . وقد تعلم اللغة العربية على ما قيل بقوة فهمه ، وذكاء عقله ، وغزارة عمله ، لا بواسطة معلم ، إلا فى مبدأ أمره ولم يحضر مثل الشيخ خالد فضلا عن حضور المغنى ، مع أنه يمكنه قراءة المغنى . كيف وقد درّس البيضاوى عدّة مرّات . غير أنه حين يقرأ ينطق كالعجم ، ولا يمكنه أن يتكلم بالعربية إلا إذا كان بيده الكتاب . فإذا أراد شرح عبارة أغرب فى الألفاظ التى يتعذر عليه تصحيح نطقها . ولنذكر لك

خطبته فى شرحه لمقامات الحريرى لتعرف نفسه فى التأليف » . (ص ٦٢)

وبعد أن يستشهد رفاعة بثلاث صفحات من نثر سلفستر دساسى ، يقول :

« وبالجملة فمعرفته خصوصا فى اللغة العربية مشهورة ، مع أنه لا يمكنه أن يتكلم بالعربى إلا بغاية الصعوبة . وقد رأيت له فى بعض كتب توقفات عظيمة ، وإيرادات جليلة ، ومناقضات قوية . وله اطلاع عظيم على الكتب العلمية المؤلفة فى سائر اللغات . وسبب ذلك كله تمكنه من لغته بالكلية ، ثم تفرغه بعد ذلك لمعرفة اللغات . ومن جملة مؤلفاته الدالة على فضله كتاب فى النحو سماه « التحفة السنية فى علم العربية » ؛ فإنه ذكر فيه علم النحو على ترتيب عجيب لم يسبق به أبدا » .

لم يكن بد لرفاعة من أن ينتقل إلى باريس حتى يرى من خلال أعمال سلفستر دساسى إمكانية التجديد فى دراسة النحو العربى : ويخطر له إذ ذاك أن يفيد تلاميذ المدارس المصرية من هذا التفكير الحديث فيؤلف لهم بدوره : « التحفة المكتبية فى تقريب العربية » .

وأطرف من ذلك أن شخصية «سلفستر دساسى» تغرى رفاعة بالبحث عن نظير لها فى التراث العربى . فهو لا يكاد يفرغ من تقديم هذا المستشرق لقراء «تخليص الإبريز» حتى يقول :

«واتساع دائرة هذا الحبر فى معرفة لغات أهل المشرق والمغرب القديمة والحديثة بها يسهل تصديق ما قيل فى حق الفارابى فيلسوف الإسلام من أنه كان يحسن سبعين لسانا . ولنذكر ترجمته هنا مراعاة للتنظير فنقول : هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان بن أوزلغ التركى الفارابى الحكيم الفيلسوف ، فيلسوف الإسلام الماهر الباهر» الخ (ص ٦٦) .

هكذا اهتم رفاعة بالفارابى لأنه تعرف بسلفستر دساسى . ردّته المرآة إلى صورته . وبالمثل عاد إلى ابن خلدون لأنه طالع مونتسكيو ، فقد قرن بينهما فى هذه الفقرة من تقريره عن دراساته بباريس :

«وقرأت أيضا مع مسيو شواليه جزءين من كتاب يسمى «روح الشرائع» ، مؤلفه شهير بين الفرنساوية ويقال له منتسكيو . وهو أشبه بميزان بين المذاهب الشرعية والسياسية ، ومبنى على التحسين والتقبيح العقليين . ويلقب عندهم بابن خلدون الإفرنجى ، كما أن ابن خلدون يقال له عندهم أيضا منتسكيو الشرق ، أى منتسكيو الإسلام» . (ص١٦٠)

ولم يستكشف رفاعة بانتقاله إلى باريس قيما من تراثه العربى كادت تندثر فى بيئته فحسب ، فأحياها وأذكاها ، بل فطن إلى أعماق حضارية فى نفسه كان يجهل قيمتها الجوهرية فى تكوين شخصيته . ذلك أنه شهد مولد علم جديد ، لعله أصبح مقصوده وقاصده دون أن يدرى ، هو علم المصريات . فقد فك شامبليون أسرار الهيروغليفية ، وافتتح على ضفاف السين فى أثناء إقامة رفاعة فى باريس (١٨٢٧) – قسم الآثار المصرية بمتحف اللوفر . هنا ألحت على ابن طهطا المغترب ذكريات الأرض العريقة . ووجد نفسه أمام تلك الآثار ، وكأنه أمام مرآة يتحقق فيها من صورته . ولأول مرة منذ العصور الوسطى أدرك مصرى صلته الوثقى بهذه الحضارة ، وتقلّدها ، وانبرى لتصحيح ما يسميه «بأوهام» المؤرخين الذين حجبوها عنه بروايات الأصنام والسحرة . يقول رفاعة :

«فانظر إلى بناء أهل مصر للبرابى وأهرام الجيزة ، فإنما بنوها لتكون آثارا ينظر بعدهم إليها من رآها . ولنذكر لك آراء الإفرنج فيها ، وما ظهر لهم بعد البحث التام ، حتى تقابله بما يذكره المؤرخون فيها من الأوهام» . (ص ٢١٠)

وتدفعه وطنيته الناضجة إلى جرأة الاحتجاج على محمد على عندما أنعم الباشا على حكومة فرنسا بالمسلة التى نصبت فى ميدان الكونكورد ، فيكتب :

«وأقول : حيث إن مصر أخذت الآن فى أسباب التمدن والتعلم على منوال بلاد أوربا فهى أولى وأحق بما تركه لها سلفها من أنواع الزينة والصناعة . وسلبه عنها شيئا بعد شيء يعد عند أرباب العقول من اختلاس حلى الغير للتحلى به ؛ فهو أشبه بالغصب . وإثبات هذا لا يحتاج إلى برهان ، لما أنه واضح البيان» (ص ٢١١)

وكلنا نعرف بعد ذلك ما قامت به مدرسة رفاعة الطهطاوى فى التاريخ ، وفى إحياء التراث ، وفى تأصيل العصرية التى سماها بالتمدن . إنه برنامج متكامل – من الفكر إلى الواقع ومن الواقع إلى الفكر – شرحه رفاعة فى كتابه الثمين : «مناهج الألباب المصرية ، فى مناهج الآداب العصرية» (سنة ١٨٧٠) .

تلك خلاصة تفاعله الحضارى بالانتقال عبر المكان . إن رسالة الحداثة عند رفاعة هى مواجهة حضارة معاصريه ، مواجهة الند للند ، بشخصية سوية . وإن لم يتسع المقام هنا

لاستعراض أوجه الحداثة فى منجزات رفاعة الطهطاوى على امتداد ميادين الحياة الشاملة التى خاضها ، مفكراً ومترجماً وأديبا ؛ ميادين اللغة والشعر والصحافة والقصة والمسرح والمتحف ؛ ميادين الإصلاح الاجتماعى والقانونى والسياسى والعلمى ، وتربية البنات والبنين ، للمشاركة فى استئناف بناء الحضارة على أرض الوطن ؛ فلن يغيب عنا أن منطلق الحداثة لديه خلال هذا كله كان انتقالا فى المكان .

والتحرك فى المكان من أهم عوامل النهضة دائما . فتاريخ القرن الخامس عشر فى أوربا - وهو عصر النهضة الذى طلع بمفهوم الحداثة - يروى لنا كيف أدى تدفق العلماء اليونانيين بمخطوطاتهم على إيطاليا ، هربا من الأتراك عقب سقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ ، إلى وصل أهل الغرب بمصادر ثقافية جددت تفكيرهم ، وكان الزمان قد عزلهم عنها وحجبها فى الشرق . لذا أصبحت جامعات إيطاليا وندواتها فى عصر النهضة قبلة الدارسين ، يرتحلون إليها من مختلف عواصم أوروبا ، ثم يعودون إلى أوطانهم حاملين بذور الحداثة فى العلوم والفنون وأساليب العيش .

عند هذا الحد أتوقف لأطرح سؤالا يلازمنى فى مراكز البحث العلمى والجامعى التى طالت رحلتى إليها ، ولا سيما بين فرنسا وسويسرا :

أين نحن من الحداثة ؟

إن مصر والوطن العربى بوجه عام فى عزلة . أجل ، لقد ألغيت المسافات ، تكفلت بذلك الطيارات والأقمار الصناعية والإذاعات والصحف ومكاتب السياحة والفنادق . ولكن على أى المستويات ؟ إننا فى مصر وفى الوطن العربى - على مستوى المعرفة - نكاد نجهل الفكر الحديث الذى يمس وجودنا المعاصر ، بل الذى أبدعه أبناء مصر وأبناء الوطن العربى فى الخارج ، خلال تجارب استكشاف متعمقة الرؤية ، هى امتداد بلا شك لتجربة رفاعة الطهطاوى . للأوضاع السياسية يد فى تلك العزلة ، وللأوضاع الاقتصادية يد كذلك ، غير أننى ألمس حاجزا أوليا هو حاجز اللغة . هل ترجمنا إلى العربية ما قدمه مبعوثونا إلى معاهد الغرب والشرق من رسائل جامعية ، فيها حصيلة التفاعل بين تراثنا وأحدث نظريات العلوم ؟ بل إن من بين متخصصينا من أصبحوا أعلاماً فى مجالات تخصصهم ، وحججا يرجع إليها الباحثون فى مختلف أنحاء العالم . وحسبى أن أذكر - على سبيل المثال لا الحصر - أسماء مصطفى صفوان المصرى ، تلميذ عالم التحليل النفسى الفرنسى «جاك لاكان» وخليفته ، ومحمد أركون الجزائرى أستاذ الفلسفة الإسلامية بجامعة باريس ، وإدوارد سعيد الفلسطينى الذى هز أوساط المستشرقين بكتابه عن الاستشراق ، وجورج شحادة اللبنانى الذى جدد فى المسرح بأعمال له دخلت كتب تاريخ الأدب الفرنسى المعاصر . هؤلاء بعض صناع الحداثة عندنا ، رغم تعبيرهم عنها بالفرنسية أو الإنجليزية ، عدا الناطقين بلساننا ، ممن استعاروا الأسبانية أو الألمانية أو الروسية ، وغيرها من لغات المخابر العلمية ولغات الفنون الجميلة .

هذه بضاعتنا تردّ إلينا وتثرينا يوم نترجمها إلى العربية ، فى رحلة الإياب ، مادام منطلق الحداثة نقلة فى المكان .

استدراكات

تود مجلة فصول أن توضح ما يلى :

- **أن المقال الذى نشر فى العدد السابق من المجلة بعنوان « نحو تحليل بنيوى للشعر الجاهلى » من ترجمة أحمد طاهر حسنين .**
- **وأن « نصوص من النقد الغربى الحديث » الذى نشر فى العدد نفسه فى باب « وثائق » من ترجمة ماهر شفيق فريد .**
- **وأن عرض كتاب « الاطراد البنيوى فى الشعر » بقلم حسن البنا .**

مشكلة الحداثة والتغيير الحضارى فى الأدب العربى الحديث

محمد مصطفى بدوى

منذ بداية عصر النهضة والأديب العربى يشعر بأن له دورا مهما فى تنبيه مجتمعه وتطويره ، شأنه فى ذلك شأن المثقفين فى كل مجتمع متخلف . فالمثقفون فيما يسمى بالعالم الثالث هم عادة شديدو الوعى بما تفرضه عليهم ثقافتهم من واجبات إزاء مجتمعاتهم وإزاء سائر مواطنيهم ، الذين لم تتح لهم الأوضاع العامة وظروف العيش مقدار ما أتيح لهم أنفسهم من الثقافة . الأديب العربى الحديث إذن هو عادة شخص يشعر بمسئوليته إزاء تطوير مجتمعه ودفع عجلة الحياة به ، حتى يلحق بسائر العالم المتطور الحديث ، الذى تزداد الشقة بينه وبين مجتمعه المتخلف ، بدلاً من أن تضيق على مر الأيام .

غير أن هناك عدة اعتبارات تميز الأديب العربى عن الأدباء فى بلاد كثيرة من العالم الثالث . فالأديب العربى الحديث هو - أولا - يكتب باللغة العربية - وأنا أقصر كلامى هنا - بطبيعة الحال - على نتاج الأدباء العرب الذين يستخدمون اللغة العربية أداة للتعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم ومواقفهم . واللغة العربية لها تراث عريق هائل . وهذا التراث الضخم لا يتوافر لدى كثير من مجتمعات العالم الثالث . وثانيا ، كان الشعور السائد عند العرب على مدى قرون طويلة هو أن لغتهم هى أسمى اللغات وأفضلها . وبطبيعة الحال دخلت عوامل شتى لتقوية هذا الإحساس وترسيخه فى ذهن الحضارة العربية عموما . ومن هذه العوامل - بلا شك - كون العربية هى لغة القرآن الكريم وما ترتب على ذلك من مفاهيم تتعلق بإعجاز القرآن وما إليه . لذلك ارتبط الأدب بالدين عن طريق العلاقة التى وجدت بين اللغة العربية والدين الإسلامى ، وأصبح التطور فى مفهوم الأدب وأسلوبه ولغته لا يخلو من مضمون دينى وإيماءات وارتباطات ونتائج دينية .

وثالثا ، كان المفهوم العربى التقليدى للأدب ، ذلك المفهوم الذى أسسه وروّج له النقاد القدامى ، يحتوى - لأسباب عدة - على شىء من تقديس الماضى . فالشعر العربى - وعلى مدى قرون طويلة كان الأدب عند النقاد والقراء والمثقفين بعامة يعنى أساساً الشعر - أقول إن الشعر العربى منذ ظهور الإسلام كان ينظر إلى الوراء ويخلع غلالة من المثالية على الشعر الجاهلى . وهذا لا يعنى بأى حال من الأحوال أنه لم تحدث أى تغيرات فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى ، فأنا آخر من يزعم ذلك ، بل إننى قد سبق أن تناولت بالدراسة بعض هذه التغيرات المهمة فيما نشرت من أبحاث فى الأدب العربى القديم . ومع ذلك ، فعلى الرغم من هذه التغيرات ظلت للشعر القديم الجاهلى مكانته السامية ، وسرعان ما أصبح للمعلقات فى نظر النقاد والأدباء منذ بداية النقد الأدبى عند العرب قيمتها العظمى بوصفها نماذج لأروع ما وصل إليه الشعر العربى . ومن ثم كان المجددون فى الأدب العربى حتى فى عصوره الأولى فى القرون الوسطى يصطدمون بأشياع القديم . وكانت المعركة بين الجديد والقديم فى تاريخ الأدب العربى أعنف مما تكون المعركة عادة بين أنصار الجديد والقديم فى الحضارات الأخرى . وكانت دلالات هذه

المعركة وأبعادها أوسع وأشمل فى حالة الأدب العربى منها فى غيره من الآداب ؛ لأنها كانت - ولا تزال - تمس المفهوم الجوهرى للأدب ، ومن ثم تمس دعامة مهمة من دعائم الحضارة العربية .

رابعا - لأن معايير الجمال الفنّى كانت إلى حد بعيد جدا ، وعلى مدى حقبة طويلة من الزمن ، مستمدة من الشعر القديم ، فقد تضاءل الدور الذى يقوم به الخيال ، وتحولت الأصالة فى الشعر من استكشاف مناطق جديدة من التجربة الإنسانية الواسعة إلى الإتقان والبراعة فى صياغة مضمون اتفقت عليه الجماعة أو كادت ؛ ومن ثم زاد الاهتمام بالصيغة والشكل على حساب المضمون والجوهر . ومع مضى الوقت بترت العلاقة بين الأدب والحياة أو كادت أن تبتر ، وانحصر مفهوم الأدب أو الشعر فى ذهن الشاعر والناقد وجمهور القراء أو المستمعين على حد سواء فى نطاق التمكن من اللغة ، والبراعة فى استخدام المحسنات اللفظية والبديعية ، بدلاً من أن ينطلق إلى مواكبة التجربة البشرية ، ورصد التغير فى حياة المجتمع وقيمه ، بل العمل على إيجاد هذا التغير . وهكذا أصبح الأدب شيئا يقع خارج الزمن .

وطبيعى أن يكون الأديب العربى ، شأنه فى ذلك شأن أى أديب يكتب أو يؤلف بلغة لها ماضيها العريق وتراثها الأدبى الثرى ، من أولئك الذين تهمّهم المحافظة على التراث الأدبى العربى ؛ فالشعر - كما كانوا يقولون فى الماضى - هو ديوان العرب الذى حفظ لهم تاريخهم ومثلهم العليا وقيمهم ، وبالمثل كان الشعراء والأدباء هم الأمناء على هذا الديوان ، يحفظونه وينقلونه جيلا عن جيل . وهكذا أصبح الأديب العربى بالضرورة من عوامل الثبات والمحافظة فى الحضارة .

وهكذا نجد الأديب العربى الحديث يمثل موقفا مزدوجا بشكل حاد جدا ؛ فهو من ناحية يمثل - بوصفه واحدا من المثقفين - نقطة الانطلاق فى سبيل التغير ؛ أى النقطة التى تتبلور فيها الرغبة فى التجديد والتحديث وتغيير حياة الجماعة . وهو - من ناحية أخرى ، وبوصفه الحارس الأمين الذى يحافظ على تراثه الثقافى وتراث لغته - إنما يمثل الرغبة فى الثبات والمحافظة . وبين هذين النقيضين : نقيض الثبات والجمود ، ونقيض التغير والثورة والتجديد ، يتأرجح الأديب العربى الحديث . ومع ذلك يمكننا أن نقول بشكل عام جدا إن تطور الأدب العربى الحديث هو تطور أو تحول فى موقف الأديب بصفة عامة من طرف الثبات والمحافظة إلى طرف التحول والتغير والتجديد .

وواضح أنه لا يمكننا فى حدود هذا البحث المقتضب أن نتتبع تطور الأدب العربى الحديث كله ، حتى لو قصرنا كلامنا على مصر ، وكان حديثنا على نحو إجمالى ، وعن طريق التعميم والأحكام التقريبية فحسب . لذلك سنكتفى أولا باختيار شخصية من هذا الأدب تمثل لنا هذا الازدواج خير تمثيل ، وتتضح فيها بعض صفات ذلك النموذج المثالى ideal type على رأى ماكس فيبر Max Weber ؛ نموذج الأديب العربى الحديث .

لن يكون مثلنا رفاعة رافع الطهطاوى ، على الرغم من جهوده المعروفة فى سبيل التثقيف والحداثة ؛ فمهما بلغ تحمسنا للطهطاوى فلن نستطيع أن نعزو إلى نتاجه الأدبى سوى قيمة تاريخية تنحصر فى الدور الخطير الذى أداه فى تاريخ الثقافة العربية الحديثة فى مصر .

سنبدأ بنتاج أدبى آخر من جيل أحدث ، نتاج لا تزال له قيمته الأدبية وأهميته وجاذبيته وحيويته ماثلة حتى اليوم . هذا النتاج هو «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى (١٩٠٧) ؛ وهو من الآثار الأدبية التى تسجل لنا مرحلة معينة على طريق التحول والتغير .

يقول المويلحى فى مقدمته للطبعة الثالثة من كتابه : «وبعد ، فهذا الحديث - حديث عيسى بن هشام - وإن كان فى نفسه موضوعا على نسق التخييل والتصوير فهو حقيقة متبرّجة فى ثوب خيال ، لا أنه خيال مسبوك فى قالب حقيقة ، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعيّن اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها» .

من هذه المقدمة تتضح لنا عدة أشياء ؛ أولها ، أن المويلحى يؤكد صلته بالتراث القديم عن طريق العنوان الذى اختاره لكتابه : حديث عيسى بن هشام . فعيسى بن هشام - كما هو معروف - هو الراوى فى مقامات الهمذانى ، الذى يعزى إليه عادة ابتكار شكل المقامة فى القرن العاشر الميلادى ؛ كما أن لفظة «حديث» أقرب إلى التراث من تلك الألفاظ التى بدأ معاصرو المويلحى يستخدمونها للتعبير عن الشكل القصصى فى الأدب الأوروبى ، مثل لفظة «رومانيات» .

ومع ذلك فمقدمة المويلحى تتضمن شيئا مهما . يميزه فى التو عن أصحاب المقامات التقليدية ، سواء فى القرون الوسطى أو فى القرن التاسع عشر ، مثل ناصيف اليازجى صاحب «مجمع البحرين» . فهو إن كان يتفق معهم ، ولا سيما مع المتأخرين منهم ، فى هدفه التعليمى ، يظل هناك فارق مهم بينه وبينهم ؛ فهم كانوا يهتمون - أولا وقبل كل شىء - باللغة وبراعة الأسلوب ، فكانوا يتخذون من المقامة وسيلة لإظهار تمكنهم من اللغة ، ومن المحسنات البديعية ، كما أن نتاجهم أصبح يستخدم فيما بعد أداة لتعليم الناشئة أسرار اللغة والفصاحة . وكلما ابتعدنا عن الهمذانى ، الذى كانت مقاماته تعكس الواقع الاجتماعى لعصره على نحو رائع ، ازداد اهتمام مؤلفى المقامات بالناحية اللغوية من نتاجهم ، بحيث أخذ الشكل والأسلوب يطغيان على المحتوى والموضوع بمضى الزمان ، حتى كاد يختفى المضمون الإنسانى الاجتماعى النابض بالحياة ، خلف البراعة اللفظية .

وليس من قبيل الصدفة أن المويلحى - حين أراد أن يربط نتاجه بالتراث - ذهب إلى مقامات الهمذانى بدلا من أن يلجأ إلى مقامات الحريرى ذات الشهرة الواسعة ، والمكانة السامية ، فى ثقافة العرب الأدبية ؛ فقد حظيت هذه المقامات بمكانة تفوق تلك التى كانت تحظى بها مقامات الهمذانى حتى العصر الحديث . ولأن المويلحى كان مرهف الإحساس ، شديد الوعى بالواقع الاجتماعى ، فقد فضّل الهمذانى ، لكونه يعكس الواقع الاجتماعى أكثر مما يعكسه الحريرى . ولا شك أن المويلحى فى اختياره هذا يدل على عصريته ؛ إذ إن الأدباء والمثقفين المجددين فى أواخر القرن التاسع عشر كانوا قد بدأوا يظهرون اهتمامهم الجاد بنتاج الهمذانى . ومثال ذلك الشيخ محمد عبده نفسه ، الذى كان له عميق الأثر على المويلحى ، والذى نشر تحقيقه لمقامات الهمذانى وشرحه لها فى عام ١٨٨٩ .

وهناك ناحية أخرى تميز المويلحى عن غيره من أصحاب المقامات التقليدية . لقد شغلهم اهتمامهم باللغة ، وانهماكهم فى الأسلوب ، عن كل اعتبار آخر ، حتى أنهم مضوا يقلدون المقامات الأولى فى موضوعاتها ، وإن كان من هذه الموضوعات ما ينافى الأخلاق الحميدة ، ويدور حول الأعيب الكدية والغش والكذب وخداع الغافلين . إن الكدية - فى مقامات الهمذانى - لها دلالتها الاجتماعية بلا شك ، ولكنها تعوزها هذه الدلالة كلية ، وتصبح مجرد تقليد أدبى أجوف ، حين تظهر فى مقامات المتأخرين الذين يمكن وصفهم بأنهم من أتباع مذهب الفن للفن ، إن جاز لنا أن نستخدم اصطلاحا نقديا حديثا فى الكلام عنهم . وعلى عكس ذلك تماما كان المويلحى ؛ فإن هدفه أخلاقى إصلاحى فى جوهره . لقد كان تلميذا لجمال الدين الأفغانى والشيخ محمد عبده ؛ ومن ثم كان يعد نفسه - أولا وقبل كل شىء - معلما ، وداعيا للفضيلة ، ومصلحا اجتماعيا . ولا ننسى أنه صاحب المقالات الأخلاقية التى نشرها فى كتاب تحت عنوان «علاج النفس» . لقد كتب «حديث عيسى بن هشام» أصلا فى شكل مقالات فى جريدة «مصباح الشرق» ، التى كان لها هدفها الاجتماعى والسياسى الواضح . وهكذا فإن كتاب «حديث عيسى بن هشام» يمثل نقلة خطيرة فى مفهوم الأدب ، وفى اهتمام الأديب العربى الحديث ؛ لأن المويلحى يهتم فيه - أولا وقبل كل شىء - بمحتوى مقاماته لا بأسلوبها ولغتها . وما من شك فى أن أولوية المضمون وأسبقيته فى الأهمية على الشكل أو اللغة تمثل تحولا هائلا فى أدب المقامات له أهميته البالغة ؛ فهذه الأولوية هى فى نهاية الأمر ما يجعل كتاب «حديث عيسى بن هشام» عملا أدبيا حديثا حقا ؛ أى أنها الشىء الذى يضفى صفة الحداثة عليه . وطبيعى أن تكون نتيجة أولوية المضمون على الشكل هى تمزق المقامة من حيث هى شكل فنى على يد المويلحى ؛ فهو يبدأ كتابه (أو الأحرى أن نقول مقالاته الصحفية) على هيئة مقامات ؛ ولكن كتابه يتحول ويتطور وينمو بحيث لا تسعه حدود المقامة الضيقة ، فيصبح فى عناصره الوصفية والروائية شيئا أقرب إلى الرواية منه إلى المقامة ، أو - على الأصح - شيئا بين بين .

ومعنى غلبة المضمون والمحتوى على الشكل أن الأدب العربى قد بدأ يدخل الزمن مرة ثانية ، بعد أن ظل قرونا خارج الزمن ؛ وأنه بدأ يعكس الوضع الاجتماعى الراهن . إن الصفة الانتقالية التى يتميز بها شكل «حديث عيسى بن هشام» وأسلوبه ولغته إنما هى انعكاس للوضع الحضارى الانتقالى الذى يدور حوله هذا العمل الأدبى المهم ؛ فهو عبارة عن قنطرة للعبور من القديم إلى الحديث ، أو حلقة الوصل بين القديم والحديث ، أسلوبا ومضمونا . إنه - من ناحية الأسلوب - يبدأ بالسجع ، ثم لا يلبث أن ينتقل منه إلى النثر المرسل . كذلك فإنه - من ناحية الرؤية والتفكير - ينتقل من الأنماط التقليدية الجامدة إلى الأنماط الحديثة المتطورة فى الحياة والفكر . ولذلك فإنه يحتل مكانا مركزيا فى تطور الأدب العربى الحديث ، ولا سيما فى مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح فى مصر على الأقل . ذلك أن موضوع «حديث عيسى بن هشام» هو أثر من آثار الحضارة الأوربية الحديثة على المجتمع الإسلامى العربى التقليدى ، أو الصراع بين القيم الأوربية والقيم الإسلامية التقليدية . وهو عين الموضوع الذى أصبح من الموضوعات الأثيرة لدى الأجيال اللاحقة من الكتاب والأدباء . لقد عاش المويلحى فى عصر انتقال فعبّر عن ذلك التغير الفكرى والاجتماعى والحضارى الخطير الذى أصاب المجتمع الإسلامى فى مصر . وعلى المنوال نفسه نجد أن معظم كبار الأدباء اللاحقين - أمثال توفيق الحكيم وطه حسين ويحيى حقى وطاهر لاشين ونجيب محفوظ ويوسف إدريس بل عبد الحكيم قاسم - قد سجلوا جميعاً ، كل فى جيله ، انطباعاتهم عن مراحل أخرى من هذا التغير الحضارى ، كما عبروا عن مواقفهم إزاءه .

ولم يكتف المويلحى بتسجيله للتغير الاجتماعى الذى عاصره ، بل حاول أيضا أن يحدد اتجاهه ، وأن يحكم عليه ؛ لأنه - أولا وآخرا - كان كاتبا ذا رسالة .

وقصة «حديث عيسى بن هشام» - كما هو معروف - قصة قيام أحمد باشا المنيكلى ناظر الجهادية المصرى فى عصر محمد على من قبره فى أواخر القرن التاسع عشر ليرى عالما غير عالمه ، ومجتمعا جديدا بأوضاع مختلفة ، وقيم أخلاقية ، ونظم قانونية متباينة . وهو يمر - عن طريق اصطدامه بالقانون فى بداية القصة - بتجارب عدة من شأنها أن تتيح للمؤلف - عن طريق مباشر وغير مباشر - أن يقابل بين ما كان عليه المجتمع فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وما آل إليه فى أواخر ذلك القرن . وبصفة إجمالية يمكن تقسيم التغيرات الكبرى التى رأى

المويلحى أنها طرأت على المجتمع إلى أربع أنواع : أولا ، تغيرات « طوبوغرافية » تتعلق بمظهر المدينة ، مثل اختفاء القاهرة ، وإدخال أسماء الشوارع وأرقام البيوت ، وإنشاء الحدائق العامة ، والمبانى الضخمة الفاخرة ، مثل دار الأوبرا ، وتنسيق الميادين العامة ، وإقامة التماثيل فيها ، وإضاءتها بالكهرباء . ثانياً ، تغيرات قانونية واجتماعية ، مثل إيجاد نظام قانونى جديد لا يميّز فيه بين الفلاح وغيره من طبقات الشعب العليا - نظام معقد تتعدد فيه المحاكم نتيجة لازدياد النفوذ الأجنبى ، وتغلغل الامتيازات الأجنبية . هذا فضلا عن اتباع مظاهر السلوك الأوربى ، مثل الذهاب إلى الأوبرا والمسرح ، وتدخين النساء للسجاير وازدياد الاختلاط بين الجنسين ، وحفلات الزواج العصرية ، وتقليد الأجانب فى كل شىء ، حتى فى السكنى بالأوتيل وهجرة البيوت ، بل فى موضة الانتحار ! واجتذاب المدينة الحديثة ببريقها وبملاهيها الليلية لأعيان الريف الذين تخلبهم الحياة الحديثة فيضيعون ثروتهم فى اللهو والمجون . ثالثاً ، تغيرات ثقافية ، مثل انتشار المدارس الحديثة ، بما فيها من نظم التعليم العصرية غير الدينية ، وذيوع الصحافة والصحف غير الرسمية على الخصوص ، مثل الأهرام والمقطم والمؤيد ؛ وظهور المسرح العربى . رابعاً ، تغيرات أخلاقية ، مثل دبيب الضعف والانحلال فى القيم التقليدية المتوارثة ، وانتشار شرب الخمور ، والميسر ، والبغاء ، فى النوادى ودور الملاهى الليلية .

والآن ، ما موقف المويلحى إزاء هذه التغيرات ؟ إنه يرى أن مصدرها - ولا سيما الأخلاقية منها - هو تغلغل المدنية الأوربية فى المجتمع المصرى - تلك المدنية التى يدينها المويلحى فى الكثير من النقاط . ومع ذلك فإن موقفه بصفة عامة هو موقف المعتدل غير الرافض لها كل الرفض .

إننا نجده - إزاء ما طرأ على مظهر المدينة من تحسين وتجميل - يتحمس للتغيير ، ولكنه يستشعر الأسف من جهة أن الذين يستمتعون بهذا التحسين والتجميل من القصور إلى الحدائق هم الأجانب وليسوا أهل البلد . وإزاء التغييرات القانونية نراه يدفع تهمة الباشا بأنه قد « فشل الحال وانحل النظام » ؛ قائلا إن الشرع لم ينسخ « بل هو باق على الدهر ما بقى فى العالم إنصاف وفى الأمم عدل . ولكنه كنز أهمله أهله . . . وتمسكوا بالفروع دون الأصول ، واستغنوا عن اللب بالقشور . . . ولم يفقهوا أن لكل زمن حكما يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به مصلحة الناس ، بل ظلوا واقفين عند الحد الأدنى لا يتزحزحون ولا يتلحلحون ، معتقدين أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركة ثم سكن ، فلا أمل فيه ولا عمل ، فكانوا سببا فى تهمة الشرع الشريف بخلل الحكم ، ووهن العقد ، وقلة الغناء فيه لإنصاف الناس فى معايشهم ومرافقهم ، على حسب ما تتجدد به حالات الزمن ، وتتخالف عليه أشكال العصور . ومن هنا تولدت الحاجة إلى إنشاء المحاكم الأهلية بجانب المحاكم الشرعية » . (حديث عيسى بن هشام - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٢٦ - ص ٢٧) . وهو يهاجم الخرافات (ص ٢٧) ويحبِّذ الوقاية من الطاعون (ص ١٢١) والطب العصرى ، ويشرح دور « الميكروب » و « المكرسكوب » وغيرهما من أدوات الطب الحديث (ص ١٢٢) ، ويشكو قائلا : « أقسم لك بالله وملائكته وكتبه أن أكثر مشايخنا لا علم لهم بها ، وأنهم لا يزالون كالعهد بهم فى معزل عن العلوم النافعة ، والمخترعات المفيدة » (ص ١٢٣) .

كذلك استمع إليه يتحدث عن الصحافة إلى الباشا فيقول إن الجرائد « أثر من آثار المدنية الغربية ، انتقل إلينا فيما انتقل . والأصل فى وضعها انتشار الحمد للفضيلة ، والذم للرذيلة ، والنقد على ما قبح من الأعمال ، والحث على ما حسن من الأفعال ، والتنبيه على مواضع الخلل ، والتخصيص على إصلاح الزلل ، وتعريف الأمة بأعمال الحكومة النائبة عنها ، حتى لا تجرى بها إلى غير المصلحة . وتعريف الحكومة بحاجات الأمة لتسعى فى قضائها . وبالجملة فإن أصحابها هم فى مقام الآمرين بالمعروف ، والناهين عن المنكر ، الذين أشارت الشريعة الإسلامية إليهم » (ص ٣٧) . ثم ينعى على العلماء والمشايخ « يغفر الله لهم » أنهم « يرون الاشتغال بها بدعة من البدع ، ويعتبرونه فضولا تنهى عنه الشريعة » . ويثنى المويلحى على الفضلاء من رجال الصحافة ، وفى الوقت عينه ينتقد بلا هوادة أتباع الغش والخداع والكذب والنفاق والمكر والاحتيال منهم (٣٧) ، وهو - بالمثل - يقول عن المسرح إن « التياترو » معروف عند الغربيين بأنه أصل التثقيف والتأديب ، ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق ؛ يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ؛ وهو عندهم توأم الجرائد ؛ هذه تعظ بالخبر ؛ وهذا يعظ بالنظر ؛ فيغرس فى النفوس صورة الفضيلة مجسمة للأبصار ، بما يعرضه على الناظرين والسامعين من تاريخ أهل الفضائل فى الأزمان الغابرة أو الحاضرة ؛ ويفعل فى النفوس ما لا تفعله الرواية والخبر » (ص ٢٧٦) . ويشكو من أن هذا الفن « لا يزال هنا على حال القصور والانحطاط ، لم يلتفت المصريون إلى إتقانه وحسن وضعه ، وجهل الناس أصل الغرض المقصود منه فحسبوه نوعا من أنواع اللهو والخلاعة » . ويتهم المويلحى المصريين بأنهم « على شدة ولعهم بتقليد الأجانب ، لا يقلدونهم إلا فيما خف وهان من الزخرف المموه ، والبهرج الكاذب ، والملاذ الشهوانية ، مما لا ينتج عنه إلا سقم الأجسام ، ونفاد الأموال ، وما عدا ذلك من أمور المدنية النافعة فمجهول عندهم ، بل مرذول لديهم . وإجمال القول فى هذا الباب أن مثَل المصرىّ فى أخذه بالمدنية الغربية كمثل المنخل ، يحفظ الغث التافه ويفرط فى الثمين النافع » (ص ١٩٠) .

وتكون النتيجة التى يصل إليها المؤلف فى آخر فصل له فى

كتابه هى أن سبب الخلل فى المجتمع المصرى هو « دخول المدنية الغربية بغتة فى البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال معايشهم ، كالعميان لا يستنيرون ببحث . ولا يأخذون بقياس ، ولا يتبصرون بحسن نظر ، ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع ، وتباين الأذواق ، واختلاف الأقاليم والعادات ، ولم ينتقوا الصحيح من الزائف ، والحسن من القبيح ، بل أخذوها قضية مسلّمة ، وظنوا فيها السعادة والهناء ، وتوهموا أن يكون لهم بها القوة والغلبة ، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة ، والعادات السليمة ، والآداب الطاهرة ، ونبذوا ما كان عليه أسلافهم من الحق ظهريا ، فانهدم الأساس ، ووهت الأركان ، وانقض البنيان ، وتقطعت بهم الأسباب ، فأصبحوا فى الضلال يعمهون ، وفى البهتان يتسكعون ، واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية ، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمرا مقضيا ، وقضاء مرضيا . وخربنا بيوتنا بأيدينا ، وصرنا فى الشرق كأننا من أهل الغرب ، وإن بيننا وبينهم فى المعايش لبعد المشرق من المغرب » (ص ٢٨٤) .

واضح إذن ، ولا سيما من تلك الصورة المتشائمة السوداء التى يرسمها المويلحى للمجتمع المصرى ، أن هدفه الأساسى هو أن ينقد المجتمع المصرى المعاصر . وكل نقد اجتماعى يفترض بالضرورة وجوب التغيير ، ومن ثم إمكان التغيير . بل إن ما يهاجمه المويلحى بعنف شديد هو حدوث التغيير وإن كان قد تم على مستوى المظهر والسطح دون التعمق إلى طبيعة الأشياء . وهكذا فإن المويلحى من حيث هو ناقد للمجتمع يقف ضد الجمود والثبات ، ويؤمن بالتحول والتنمية . ولقد رأينا شيئا من النواحى العصرية المختلفة فى كتاباته . ومع ذلك فقد رأينا أيضا الجانب التقليدى الذى ينظر إلى وراء فى « حديث عيسى بن هشام » ؛ ذلك الجانب الذى لا يظهر فقط فى المظاهر الشكلية الأسلوبية ، والرغبة فى إيجاد صلة بين ما هو جديد وبين التراث القديم من المقامات ، بل يظهر أيضا فى موقف المويلحى إزاء ما أصاب المجتمع المصرى من تغيير على عدة مستويات ، ولا سيما فى محاولة الربط بين ما يرتضيه من المدنية الغربية والمفاهيم الإسلامية ، مثل الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر .

المويلحى إذن عصرى تقليدى معا ، مجدِّد محافظ فى الوقت نفسه . ولعل محافظته تظهر فى صورة صارخة فى مقالاته التى انتقد فيها مرّ الانتقاد الشاعر أحمد شوقى حين أراد أن يجدد فى الشعر عن طريق الإفادة من الشعر الفرنسى . وهكذا يمثل المويلحى خير تمثيل ذلك الصراع بين القديم والجديد ، أو ذلك التأرجح بين نقيض الثبات والثورة ، أو التقليد والتحديث ، الذى أشرت إليه فى بداية هذا البحث ، والذى زعمت أنه من الصفات المميزة لنموذج الأديب العربى حتى وقتنا هذا .

هذا ولا أظننى بحاجة إلى أن أبيِّن أن هذا النموذج - شأنه شأن أى نموذج مثالى - هو فى نهاية الأمر تجريد ذهنى لا يتحقق بكل حذافيره وبصورة كاملة تماما فى عالم الواقع والتاريخ ، وإن كانت درجة تحققه تتفاوت من أديب إلى آخر . فهى عالية جدا فى حالة المويلحى وتقل بكثير فى حالة طه حسين مثلا . كذلك يقترب بعض الأدباء من أحد الطرفين دون الآخر . فمصطفى صادق الرافعى وأتباعه من الأجيال التالية أقرب إلى طرف الثبات والمحافظة ، على حين أن سلامة موسى ومن حذا حذوه من الأجيال اللاحقة أقرب إلى طرف التغير . ومع ذلك فبصفة عامة لا يخلو الأديب العربى المعاصر كلية فى مصر وفى غير مصر من قدر من هذا التأزم ، الشىء الذى يجعل دور الأدب فى التنمية سلاحا ذا حدّين .

إن كل تغيير فى عالم الأدب ، سواء أكان إبداعاً أم دراسة نقدية ، يهدف إلى تغيير المجتمع بقيمه الحضارية والروحية ، وبمقولاته الفكرية ، بدرجات متفاوتة . انظر مثلا إلى نتاج طه حسين النقدى . إن أول ما يلفت النظر فى نقده الأدبى ، ويكسبه ثقلا خاصاً ، هو - كما سبق أن أوضحت فى مناسبة أخرى - ما يمكن تسميته بالحس المصيرى أو الإحساس المصيرى لدى الناقد أو الكاتب ، أى إحساسه بأن مصيره ومصير كلمته مرتبط ارتباطا وثيقا بمصير أمته وحضارته ، وبأنه يقوم بدور ذى خطر فى تقرير مستقبل أمته ومجتمعه . هذا الإحساس يفجؤنا حين يظهر بشكل حاد فى أول كتاب مهم له وهو « ذكرى أبى العلاء » (١٩١٥) . لقد أدرك طه حسين وهو لا يزال شابا لم يتعد الخامسة والعشرين ، أن الاختيار بين المنهج التقليدى القديم فى دراسة الأدب العربى والمناهج الغربية الحديثة ليس مسألة تتعلق بالأدب فحسب ، وإنما هى مسألة بالغة الخطورة ، ترتبط بمصير الثقافة العربية الحديثة وبمصير المجتمع المصرى بأسره . وهكذا فمنذ البداية يوحِّد طه حسين بين ذاته وقضيته من جهة ، ومجتمعه وعصره وقضايا وطنه بأكمله ، من جهة أخرى . وإذا كانت الأجيال اللاحقة من مثقفى المصريين قد نظرت إلى طه حسين بوصفه رمزا تتبلور فيه آمالها ومثلها العليا ، فإن ذلك لا شك يعود - إلى حد بعيد - لا إلى إنجازات طه حسين نفسه ومواقفه البطولية دفاعاً عن حرية الرأى فى تاريخ الفكر المصرى الحديث فحسب ، بل مصدره أيضا أن طه حسين منذ بداية حياته النقدية والفكرية كان يشعر - على نحو غريب - بأنه يمثل شيئا أسمى وأعم من مجرد ذاته الخاصة . وهكذا فالنقد الأدبى عند طه حسين لا يدور فى مجال أكاديمى ضيق ، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ من موقف الناقد العام إزاء الحياة وإزاء الثقافة والمجتمع . ولعل هذا الترابط هو مصدر ما نشعر به فى أقوال طه حسين وأحكامه من قوة وأهمية وثقل ؛ إذ هو ينظر إلى الأدب دائما فى سياق واسع عام ؛ سياق ثقافى وقومى معا . والمثل الصارخ للأبعاد الحضارية البعيدة للنقد الأدبى هو بلا شك ما أثاره كتاب طه حسين « فى الشعر الجاهلى » من ضجة لا يمكننا أن نتصور مثيلا لها على الإطلاق فى القرن العشرين يحدثه أى كتاب فى النقد

الأدبى فى مجتمع متقدم متطور مثل المجتمع الإنجليزى أو الفرنسى . وإذا كان لنا أن نذكر أمثلة أخرى من مجال الأدب الإبداعى ، فلنتأمل الأبعاد الحضارية الاجتماعية والسياسية لمحاولة التأليف باللغة العامية ، أو الضجة التى ثارت حول حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة الواحدة .

وهكذا فكل موقف أدبى فى العالم العربى الحديث ينطوى على موقف من المجتمع . وكل تجديد أصيل فى الأدب يتضمن تجديدا أو محاولة للتجديد فى المجتمع . هذا فضلا عن أن جميع قضايا التنمية - على حد تصوّر متخصص مثل ددلى سيرز Dudly Seers لها - قد عالجها إما مباشرة أو عن طريق غير مباشر كبار الأدباء العرب المعاصرين من روائيين وكتاب قصة قصيرة أو مسرحية أو شعراء ؛ فالفقر والبطالة وعدم المساواة والتعليم والتربية السياسية والاستقلال بل محاولة الاعتماد على النفس والأصالة جميعها وردت فى نتاج الأدباء المصريين ، أمثال طه حسين ، وتوفيق الحكيم ، وطاهر لاشين ، ويحيى حقى ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجمال الغيطانى .

ومع ذلك،حتى فى كتابات أشد الأدباء إحساسا بالعدالة الاجتماعية وأشدهم تألما للتخلف الحضارى،لا تزال توجد عوامل من شأنها أن تربط الأديب العربى بالماضى . ويرجع ذلك إلى عدة أمور بالغة التعقيد . منها مجرد استخدامه للغة العربية التى هى خزانة للتراث من أجيال سحيقة موغلة فى القدم . وليس من باب الصدفة أن أديبا كبيرا يستغل إمكانات اللغة العربية على نحو بارع مثل نجيب محفوظ ، قد ثبت أن معدّل اقتباساته من القرآن الكريم والأصداء القرآنية فى رواياته وقصصه القصيرة أعلى كثيرا مما نجد عند غيره من الكتاب ؛ فإن هذا له دلالته الحضارية العميقة . ومن هذه الأمور أيضا استلهام الأدباء للماضى الحضارى عن قصد وعن غير قصد . ومنها نزعة الأدباء إلى مقابلة الحاضر بالماضى . وقد تظهر هذه النزعة فى صورة منهج قصصى واع ، كما هو الحال فى روايات جمال الغيطانى ؛ وقد نجد الرواية التى تدور حول مشكلات عصرية بحتة ، مثل خيانة الشورى لقضية الثورة ، أو جناية المجتمع على الفرد الطموح الفقير تشمل أيضا عناصر صوفية تقليدية ، كما نجد فى رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ مثلا ؛ بل إن ما يسترعى الانتباه هو مدى تغلغل النزعة الصوفية فى شتى ألوان الأدب العربى فى السنوات الأخيرة ؛ وهذا أيضا له دلالته الحضارية العميقة . ومن هذه الأمور حرص الكتاب العرب المعاصرين على تحقيق الأصالة فى نتاجهم ؛ وهذا يعنى فى أحيان كثيرة تأكيدهم لعنصر التراث فيه . وأخيراً لابد من ذكر الصراع الطبيعى بين أجيال الأدباء . فالأديب الذى يبدأ حياته ثوريا غالبا ما ينهيها وهو فى صفوف المحافظين . والأمثلة على ذلك كثيرة ومعروفة (ولا تقتصر على الأدب العربى وحده) . هذا وإن كان لابد من تأكيد عنصر التطوير والتغيير ، مادامت هناك أجيال ناشئة من الأدباء .

وبعد ، لقد آثرت أن أقصر كلامى فى موضوع الحداثة على الأدب العربى ولم أتطرق إلى مشكلة الحداثة فى الآداب الأوربية . ومن ثم فقد جعلت مفهوم الحداثة يصدر على نحو مباشر وغير مفتعل من طبيعة الأدب العربى ذاته ، وتطوره خلال المائة سنة الماضية . ووفقا لهذا المفهوم يكون الأدب العربى الحديث هو ذلك الأدب الذى يعبّر تعبيرا تلقائيا عن الإنسان العربى الحديث . وغنىّ عن الذكر أن مثل هذا الأدب لم يتأت إلا عندما بدأ الأدب العربى يدخل فى الزمن ثانية ، ويندمج فى التاريخ مرة أخرى ، ولم يَعُدْ مثاليا أو « لا زمنيا » فى محتواه (تلك المثالية أو اللازمنية التى يمثلها خير تمثيل الكثرة الكثيرة من قصائد المدح التى تَنْسِبُ إلى الممدوح فيها مجموعة من الخصال والفضائل ، كالشجاعة والكرم والحلم وما إليها ، فيتحول الممدوح من شخص بالذات إلى مجرد نموذج مطلق عام ، لا ينحصر فى أى زمان أو مكان) . وهكذا كان أول شرط من شروط تحقق الحداثة عندنا هو أن يشرع الأديب فى الاهتمام بالمضمون والمحتوى ، وتبطل عبوديته للشكل والأسلوب . لذلك كان خليل مطران شاعراً حديثا حقا حينما قال فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه (١٩٠٨) ، ردا على الذين اتهموا شعره بأنه شعر عصرى :

« نعم هذا شعر عصرى . وفخره أنه عصرى . وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر . هذا شعر ليس ناظمه بعبده . ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده . يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح . . . ينظر قائله إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها ، وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحرى دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر . هكذا حاولت أن أصنع شعرى » . ويضيف مطران قائلا : « على أننى أصرح ، غير هائب ، أن شعر هذه الطريقة - ولا أعنى منظوماتى الضعيفة - هى شعر المستقبل ؛ لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا » . (ديوان الخليل - جـ ١ - القاهرة ١٩٤٩ ص ٩ - ١٠) . حقا لقد كان لذلك الشاعر العظيم من الذكاء والفطنة ما جعله واعيا كل الوعى بمفهوم العصرية وبما تقتضيه الحداثة فى زمانه . أما معايير الحداثة فى نظره فثلاثة أشياء : الحياة والحقيقة والخيال ، وجميعا لا تتحقق إلا بتحرر الشاعر من عبودية الشكل والقوالب الجامدة ، وإن كان ذلك لا يعنى مطلقا إهماله للأسلوب . ويصدق هذا الكلام أيضا على مجموعة شعراء الديوان ، الذين كانوا يسمون بمدرسة التجديد فى الشعر فى وقتهم ، كما يصدق على روّاد القصة القصيرة فى مصر فى العشرينيات من هذا القرن ، وكانوا يطلقون على أنفسهم اسم المدرسة الحديثة . وقد تحدث عنهم الكاتب الكبير يحيى حقى فى كتابه الرائع على الرغم من صغر حجمه « فجر القصة المصرية » . لقد هدف أفراد كلتا الجماعتين إلى تأليف أدب يعبر عن واقع حياتهم تعبيراً صادقاً ، وشجعهم على ذلك الشعور

الوطنى السائد فدفعهم إلى إبداع أدب مصرى فى المحل الأول .

حسب مفهومنا للحداثة إذن لكى يكون الأديب العربى حديثا يكفيه أن يكون صادقا مخلصا لنفسه ، متعمقا فى تأمله لذاته بوصفه فردا يعيش فى مجتمع بعينه ، فى نقطة معينة من الزمن . أما أن يفقد الأديب العربى ثقته بنفسه وبثقافته وأصالته ، ويهرع لاهثا فى مختلف الاتجاهات ليقتص أثر آخر البدع أو الموضات فى الغرب فيقلدها ، سواء عن معرفة أو جهل ، فلا يجعله ذلك أديبا حديثا فى شىء ، وإنما يجعله مجرد مُقَلّد لموضة من الموضات الحديثة فى الغرب . لذلك لا يزال أبلغ من يمثل الرواية العربية الحديثة فى مصر مثلا هو نجيب محفوظ ؛ لأنه كان صادقا فى تعبيره عن شخصية الإنسان المصرى الحديث ، وعن همومه وآلامه وآماله - هذا على الرغم من أن بعض النقاد قد أخذ عليه أنه لم يكن دائما يتأثر بأحدث الأساليب فى الرواية الأوربية . إن الحداثة الحقة هى التى تصاحب التطور الحضارى وتعبر عنه أصدق التعبير . ولسنا بحاجة إلى تبيان أن هذا لا يعنى أن كل ما كتب فى العصر الحديث يعتبر أدبا حديثا ؛ فالكثير منه يقع خارج الزمن على نحو ما أوضحنا سابقا ، « والحديث » الحق هو ذلك الذى يعبر عن الحساسية الحديثة .

غير أنه ينبغى لنا أن نذكر شيئا عن الحداثة فى الآداب الأوربية ، لندرك كيف أن الكلام عنها فى هذا الصدد من شأنه أن يشتت انتباهنا ، ويوقعنا فى خضم من المفاهيم والإشكاليات التى لا علاقة مباشرة لها بالعالم الذى يعيش فيه الأديب العربى المعاصر . الحداثة فى الآداب الأوربية هى ما يطلق عليه لفظة المودرنزم Modernism على حين أن ما قصدناه بالحداثة فى الأدب العربى هو مايوازى لفظة Modernity بالإنجليزية . لقد ظهرت فى الغرب مؤلفات كثيرة فى موضوع « المودرنزم » ، وكلها تحاول أن تدرس وتحدد ظاهرة أو ظواهر بزغت إلى حيز الوجود فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، وبلغت أشدها فى العقد الثالث من القرن العشرين ، وهى ظاهرة لم تقتصر على الأدب وحده ، شعره ونثره ، بل شملت الفنون جميعا ، من موسيقى وتصوير ونحت وعمارة ، وهذه الظاهرة رفضت الواقعية والعقلانية والأشكال الفنّية المتوارثة . والكلام عن الحداثة فى الأدب الأوربى إنما هو لاحق أو مصاحب لهذه الظاهرة ، وليس سابقا لها على الإطلاق ، كما هى الحال لدى كتابنا وشعرائنا الذين أخذوا يدعون إلى الحداثة بمعنى المودرنزم ، ويلحّون على ضرورة تحققها ، ولا سيما ابتداء من الخمسينيات فى هذا القرن . هنا إذن فرق جوهرى بينهم وبين أولئك النقاد والبحاثة الأوربيين والأمريكيين الذين كتبوا عن الحداثة ؛ فهؤلاء كانوا بصدد تحديد ظاهرة كانت قد وجدت فعلا فى النتاج الإبداعى الأوربى - ظاهرة جديدة ذات ملامح ثورية غير مألوفة فى التراث الأوربى . أما كتابنا فأغلب الظن أنهم قد أثر فى نفوسهم هذا الحديث وهذه الجلبة عن الحداثة أو المودرنزم فى الغرب ، فحاولوا إيجادها أو إدخالها فى الأدب العربى ، بقصد دفع عجلة الأدب العربى ، وجعله يلحق بالآداب الأوربية . ومن ثم أصبح لكلمة الحداثة عندنا دلالة تقييمية ، بدلا من كونها فى معظم الأحيان مجرد نعت أو مصطلح وصفى ، يستهدف به أصحابه الأوربيون تحديداً أو تفسيراً لظاهرة أدبية وفنية ، أو مرحلة من مراحل تاريخ الأدب والفن ، مثل الكلاسيكية أو الرومانطيقية أو العصر الفكتورى . وهكذا فهناك فرقان جوهريان بين نقادنا ونقادهم فيما يتعلق بحداثة المودرنزم : الأول ، أن النقد عندهم لاحق للإبداع ، أما عندنا فقد انعكس الوضع ؛ إذ إن النقد يأتى أولا وقبل الإبداع . والفرق الثانى هو أن حداثة المودرنزم لدى نقادنا هؤلاء أكثر من مجرد وصف ؛ إذ أصبحت دليلا على القيمة والتقدم .

ما الذى يقصده النقاد الأوربيون بالحداثة ؟ فى الحق أنه ليس هناك إجماع مطلق على تحديد قاطع للحداثة أو المودرنزم ؛ ومع ذلك فهناك شبه إجماع على ما يمكن وصفه بالفن الحديث ، وعلى أن القرن العشرين قد أتى بفن جديد حقا يختلف كل الاختلاف عما سبقه . يقول فرانك كرمود ، وهو من أبرز النقاد الإنجليز الذين كتبوا فى موضوع الحداثة (Frank Kermode; Continuities, 1968. p. 20) : «بصفة عامة كلنا نعرف ما يقصد بالأدب الحديث والفن الحديث والموسيقى الحديثة ؛ فهذه العبارات توحى لنا بأسماء جويس Joyce وبيكاسو Piccaso وشونبرج Schoenberg وسترافنسكى Stravinsky ـ أى بتلك التجارب التى قام بها أفراد منذ جيلين أو أكثر» . ويقول مؤرخ الأدب الإنجليزى الشهير س . إس . لويس C.S. Lewis فى محاضرة الأستاذية بجامعة كمبردج عام ١٩٥٤ : «لا أظن أن أى عصر مضى أنتج فنا جديدا على نحو صارخ يصدمنا ويوقعنا فى حيرة مثلما نجد فى نتاج أتباع المدرسة التكعيبية والدادية والسيريالية وبيكاسو فى عصرنا . . . وأنا على يقين تماما من أن هذا الكلام يصدق على الشعر أيضا . ولا أستطيع أن أتصور أحدا يشك فى أن الشعر الجديد ليس فقط أجدّ كثيرا من أى شعر جديد فيما مضى ، بل هو أيضا جديد على نحو جديد ، حتى أنه يكاد يكون له بعد جديد» (Modernism 1890-1930, edited by Malcolm Bradbury, and James Mc Farlane, 1976. p.20) ويرى برادبرى ومكفارليين فى كتابهما عن المودرنزم ، الذى هو أشبه بموسوعة فى هذا الموضوع ، أن فن القرن العشرين يمثل زلزلة حضارية عنيفة ، وانقلابا ثقافيا شاملا ، وثورة عارمة فى مجال النشاط الإبداعى ، جعلت الإنسان الأوربى يشك فى حضارته بأكملها ، ويرفض حتى أرسخ معتقداته المتوارثة (p. 19) ، ويؤكدان أن لفظة الحداثة لا تزال تحتفظ بتأثيرها القوى ، بسبب ارتباطها بإحساس مميز بالمعاصرة ؛ بالشعور التاريخى بأننا نعيش فى زمن جديد كل الجدة ، وبأن التاريخ المعاصر هو منبع أهميتنا (p. 22) ، ويبيّنان أن لفظة الحديث قد استخدمت لتعنى مجموعة من التيارات أو المدارس المختلفة ، تهدف إلى تقويض صرح الواقعية أو

الرومانطيقية ، وتنزع إلى التجريدية ، مثل التأثرية ، أو ما بعد التأثرية ، والتعبيرية والمستقبلية والرمزية والصورية والدوّامية والدادية والسيريالية . وحتى هذه التيارات أو المدارس ليست جميعها من الصنف نفسه ، بل إن بعضها قد يناقض البعض الآخر ويثور ضده ثورة جذرية (p. 23) . ويضيف المؤلفان هذه الملاحظة المهمة ، وهي أن المودرنزم «ليس أسلوبا بقدر ما هو بحث عن أسلوب بمعنى فردى موغل فى الفردية» ؛ وهو «الشىء» الذى نجده فى نتاج مصورين مثل ماتيس Matisse وبيكاسو وبراك Braque ، وموسيقيين مثل شونبرج وسترافنسكى ، وروائيين مثل هنرى جيمز Henry James وتوماس مان Mann وكونراد Conrad وبروست Proust وسفيفو Svevo وجويس وجيد وكافكا وموزيل Musil وهسه Hesse وفوكنر ، وشعراء مثل ملارميه وفاليرى وإليوت وباوند وريلكه ولوركا وأبولينير وبريتون وستيفنز Stevens ، وكتاب مسرح مثل سترندبرج وبيرانديللو وفيدكنت Wedekind, (p. 29)

ويحاول برادبرى ومكفارلين أن يعلّلا ظهور المودرنيزم فى أوربا فى هذا القرن على وجه التحديد فيقولان إنه الفن الوحيد الذى استجاب لما حلّ بأوربا من اضطراب شامل ، وكان نتيجة لانعدام اليقين والتحديد المطلق ، واكتشاف هينزنبرج لمبدأ استحالة اليقين فى علم الفيزياء Heisenberg's Uncertainty Principle . إنه الفن الوحيد الذى يصلح لانهيار العقل ، ولما أصاب المدنية من دمار إبان الحرب العالمية الأولى ؛ الفن الوحيد الذى يلائم هذا العالم الذى غيّره وفسّره تفسيرا جديدا داروين وماركس وفرويد ، إنه فن الرأسمالية والتصنيع المتصل المتزايد فى السرعة ؛ وهو فن تعرّض الوجود للامعقول ولانعدام المعنى ؛ هو أدب التكنولوجيا ؛ وهو الفن الذى جاء بعد القضاء على الحقائق العامة المشتركة ، وعلى أفكارنا التقليدية عن العلّية . وبعد اندثار الآراء المتوراثة عن وحدة الشخصية الفردية ، وبعد ظهور الفوضى التى حلّت إثر تكذيب المفاهيم العامة للغة ، وإثر تحول الحقائق الموضوعية جميعا إلى مجرد تخيلات شخصية . المودرنزم إذن هو فن تحديث أوربا ، أى تحول المجتمع الأوربى إلى مجتمع اليوم . ولقد أصبح تيار المودرنزم هو التيار الذى عبّر عن وعينا الحديث وجسّد فى إنتاجه طبيعة التجربة الحديثة فى أكمل صورها . (p. 27—28) .

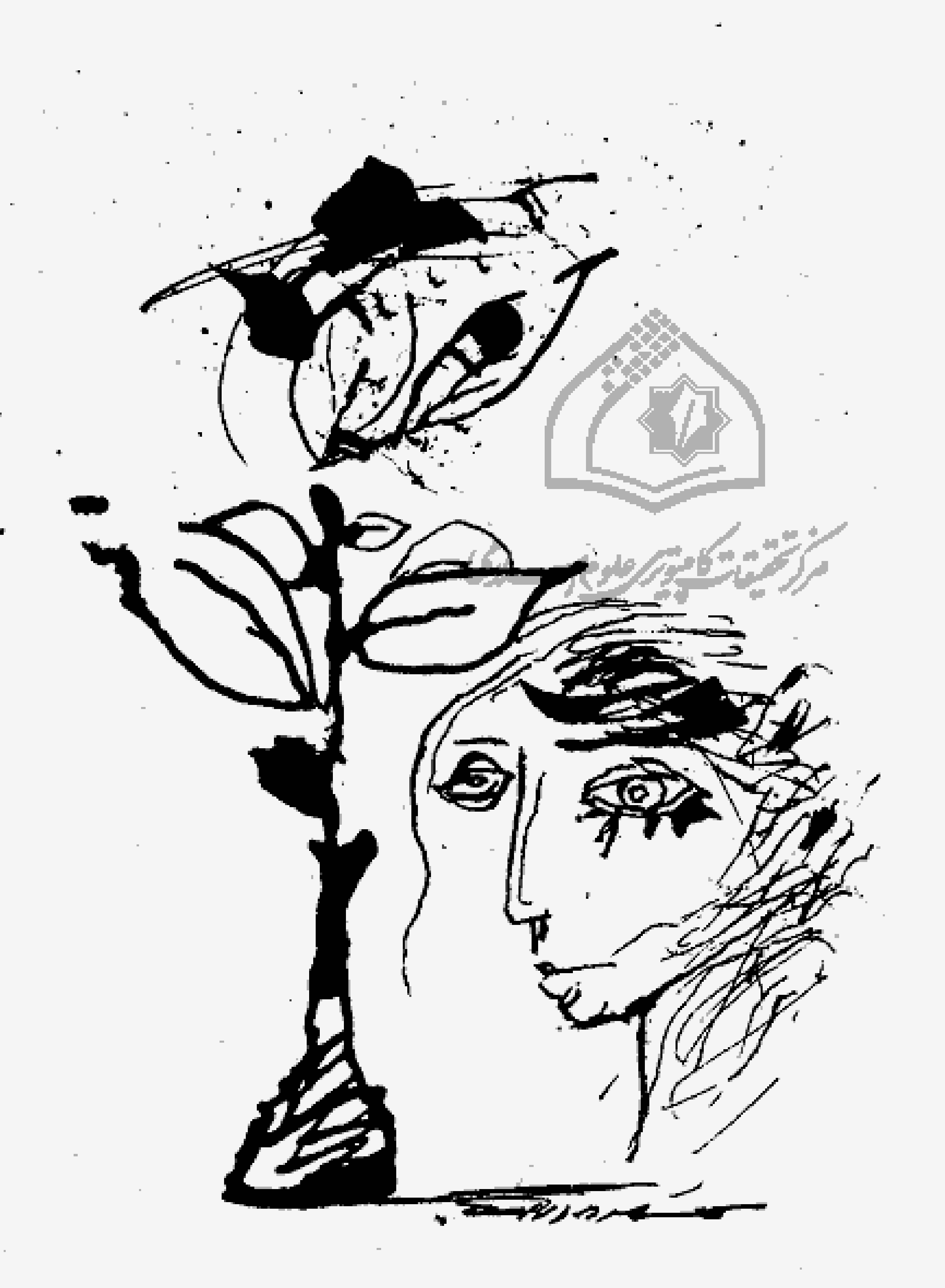
هذا هو ما يذكره المؤلفان عن حداثة المودرنزم ؛ فأين نحن العرب من هذه الأشياء ؟ متى كانت الواقعية والعقلانية والتصنيع الشامل والتكنولوجيا الحديثة هى السمات الغالبة على مجتمعنا فى يوم من الأيام ؟ لست بحاجة إلى الحديث عن افتقارنا إلى العقلانية والتصنيع والتكنولوجيا التى نسعى جاهدين أن يكون لنا المزيد منها . ولكنى سأكتفى بأن أذكر أن الواقعية لدينا لم تبدأ فى النضج إلا فى الأربعينيات والخمسينات ، أى فى الوقت نفسه الذى بدأت فيه الدعوة عندنا إلى الحداثة فى الشعر . إن المودرنزم حركة أوربية ليست مقصورة على دولة واحدة من دول الغرب ، بل هى حركة شديدة الصلة بتاريخ أوربا السياسى والاجتماعى ، وعلى وجه الخصوص بتاريخ الفكر وفقدان الإيمان الدينى . ثم هى فى حقيقة الأمر ، وعلى عكس ما يزعمه بعض أتباعها ، ليست بالثورة المطلقة ، وإنما هى تطوير وإن كان جديدا لعناصر فى الفن الأوربى السابق ، المتمثل فى الرومانطيقية والتأثرية والرمزية ، بل فى الواقعية ذاتها . وفضلا عن هذا فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن ما يسمى بما بعد المودرنزم (Post-Modernism) وما يشاع عنه من أنه ثورة على المودرنزم ذاته ، إنما هو أيضا تطوير لهذا التاريخ الفنى المتصل فى الغرب (انظر مقال : Gerald Graff, The Myth of the Post Modernist Breakthrough, Malcolm Bradbury (ed.), The Novel To- day, 1977)

وهنا يجدر بنا أن نتساءل : هل يعنى كلامنا إذن أن المودرنزم الأوربى لا علاقة له مطلقا بالأدب العربى ، وأنه يجب أن ننغلق على أنفسنا فلا نتأثر بغيرنا ؟ الجواب عن هذين السؤالين هو النفى بلا شك . فمن ناحية نجد أن أسلوب الشعر الأوربى الحديث عن طريق الترجمات الكثيرة ومهرجانات الشعر العالمية قد أصبح أسلوبا عالميا حقا ، ومن ثم ظهرت ملامحه أو بعض ملامحه فى شعرنا الحديث ، كما أوضحت فى مجال آخر . (انظر كتاب A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry by M.M. Badawi, Cambridge, 1975)

ثانيا – إن موقف الأديب العربى المعاصر يتميز ببعض الصفات التى تلائم أسلوب الأدب الحديث ؛ منها المأساة ، والتشتت ، والتحلل ، وانهيار القيم التقليدية ، وضياع الفرد فى جهاز الدولة المعقد ، وفقدانه لفرديته ، لا لغلبة الآلة والتكنولوجيا الحديثة على حياته فحسب ، ولكن لاعتبارات سياسية تعسفية ، واجتماعية واقتصادية قهرية .

أقول : لا ننغلق على أنفسنا ، ولكن نتأثر دون أن نضيع فى غيرنا ، أو نزيف واقعنا الأدبى والحضارى بأن نفكر فى حداثتنا ونناقشها كما لو كانت جزءاً لا ينفصل عن مودرنزم الغرب – الشىء الذى نجده فى كلام بعض المشتركين فى ندوة «الحداثة فى الشعر» ، التى نشرت فى مجلة «فصول» فى أواخر ١٩٨٢ (المجلد الثالث – العدد الأول . أكتوبر – ديسمبر ١٩٨٢) . ونعود فنقول إن الأدب الذى يعبر عن ذاتنا المعاصرة هو أدب معاصر أو حديث . وذاتنا المعاصرة متأثرة بالغرب وبفنون الغرب وآدابه . وهى ذات متمزقة ومتغيرة جداً عن الذات العربية التقليدية على الصعيد الفكرى والاجتماعى والحضارى على حد سواء . ولذلك جاء أسلوب المودرنزم ملائما لها فى بعض النواحى (ولن أنسى مطلقا تلك الهزّة التى أصابتنى عندما سمعت لأول مرة أجزاء من قصيدة إليوت «الأرض الخراب» يتلوها علىّ أستاذ

الادب الإنجليزى بجامعة الإسكندرية منذ أربعين عاما) . ومع ذلك فازدواجية الموقف لدى الأديب الحديث لا مثيل لها عند الأوربيين ؛ لأن المودرنزم عندهم تطوير تاريخى عضوى لمراحل سابقة للحساسية الأوربية والثقافة الأوربية . هذا بالإضافة إلى أن ما يسمى بما بعد المودرنزم ، و المودرنزم الجديد Neo-Modernism هو بدوره تطوير لما سبقه وليس ثورة جذرية عليه . وبالمثل فإن أدبنا الحديث حقا هو أيضا تطوير لماضينا نحن وسجل لواقعنا الحضارى .



أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر

أزمة ثقافية.. أم أزمة عقل؟

محمد عابد الجابري

١ - الفكر بوصفة محتوى وبوصفه أداة

عبارة « الفكر العربي » مثلها مثل عبارات « الفكر اليوناني » ، « الفكر الفرنسي » . . الخ تعنى في الاستعمال الشائع اليوم مضمون الفكر ومحتواه ؛ أي جملة الآراء والأفكار التي يعبر بواسطتها هذا الشعب أو ذلك عن مشاغله واهتماماته ؛ من مُثله الأخلاقية ؛ ومعتقداته المذهبية ، وطموحاته السياسية والاجتماعية ، ومن رؤيته كذلك للإنسان والعالم . إن الفكر بهذا المعنى هو الإيديولوجيا بمعناها الواسع العام ، الذي يشمل الفكر السياسي والاجتماعي ، والفكر الفني والفلسفي والديني . ولا يخرج عن هذا المعنى العام للإيديولوجيا إلا العلم ؛ فالعلم كلي لا وطن له ، لا يتلون بلون الوطن الذي ينتمي إليه منتجه . وإذن فعبارة « الفكر العربي » تتسع لكل ما ينتجه العرب من أفكار ، أو ما يستهلكونه منها ، في عملية التعبير عن أحوالهم وطموحاتهم ، بإستثناء المعرفة العلمية ، نظرية كانت أو تطبيقية .

ولكن الفكر ليس مضموناً أو محتوى وحسب ، بل هو أداة أيضاً ؛ أداة لإنتاج الأفكار ، سواء منها تلك التي تُصنَّف داخل دائرة الإيديولوجيا ، أو داخل دائرة العلم . هو أداة ؛ بمعنى أنه جملة مبادىء ومفاهيم وآليات تنتظم وتترسخ في ذهن الطفل الصغير منذ ابتداء تفتحه على الحياة ، لتُشكِّل فيها بعد العقل الذي به يفكر ، أي الجهاز الذي به يفهم ويؤول ويحاكم ويعترض .

ومعروف الآن أن هذه المبادىء والمفاهيم والآليات ليست فطرية أو غريزية ، وإنما يكتسبها الإنسان نتيجة احتكاكه بمحيطه ، الطبيعي والاجتماعي والثقافي . ومن هنا كانت أهمية خصوصية هذا المحيط في تشكيل خصوصية الفكر . وهكذا فـ « الفكر العربي» مثلاً هو عربي ، لا لأنه مجموعة تصورات وآراء ونظريات فحسب ، تعكس الواقع العربي أو تعبر عنه بشكل من أشكال التعبير ، بل لأنه - كذلك - نتيجة طريقة أو أسلوب في التفكير ، أسهمت في تشكيله جملة معطيات ، على رأسها الواقع العربي بكل مظاهر الخصوصية فيه .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فمن المعروف اليوم كذلك أن تلك المبادىء والمفاهيم والاليات الذهنية التي تدخل في تكوين الفكر - الأداة ، أو العقل ، هي عناصر متداخلة ومتشابكة بصورة تجعل منها بنية ، أي « منظومة من العلاقات الثابتة في إطار بعض التحولات » ؛ الشيء الذي يعني أن « الفكر أداة تعمل بثوابت معينة ، وأن عملها ذاك لا يخترق حدوداً معينة كذلك ، هي الحدود التي تنتهي عندها التحولات والتغيرات التي تقبلها تلك الثوابت ، أي التي لا تمسها في ثباتها وتماسكها .

غير أن هذه الخاصية البنيوية ليست مقصورة على الفكر من حيث هو أداة ، بل إن الفكر بوصفه محتوى يمكن النظر إليه كذلك بوصفه جملة من الأفكار والآراء والنظريات ، تنتظمها عناصر ترتبط بعلاقات بنيوية ، تجعل منها أجزاء تستقي دلالتها ووظيفتها من الكل الذي تنتمي إليه . فقضية تحرير المرأة مثلاً هي في الفكر النهضوي العربي الحديث جزء من كل ، أي عنصر

فى بنية ، هى بنية الفكر النهضوى العربى الذى تشكل قضية المرأة فيه مع قضايا الديمقراطية والتعليم وحرية التعبير والتصنيع والبعث الثقافى .. عناصر أساسية فيها ، تستقى معناها من الكل الذى تشكله مع العناصر الأخرى المنتهية إلى هذا الكل . وواضح أن حل مشكلة المرأة مثلاً مرتبط بتحقيق الديمقراطية ونشر التعليم .. الخ ، كما أن أية قضية من هذه القضايا مرتبطة بالقضايا الأخرى ، وعلى رأسها قضية تحرير المرأة ذاتها .

الفكر بوصفه أداة هو - إذن - من المبادىء والمفاهيم والآليات الذهنية ، والفكر بوصفة محتوى هو بنية من التصورات ؛ من الآراء والأفكار والنظريات . فأيهما نعنى عندما نتحدث عن « الفكر العربى » ؟ وأيهما يمكن وصفه بأنه يعانى « أزمة إبداع » ؟ .

أما السؤال الأول فالملاحظات السابقة تجيب عنه بصورة واضحة ومباشرة . ذلك لأنه مادام الفكر بوصفه أداة هو جملة معطيات يكتسبها الإنسان من خلال احتكاكه بمحيطه الاجتماعى الثقافى بخاصة فإن هذا المحيط يلون ، بل يشكل ، الفكر الأداة الذى يتكون فيه ومن خلال التعامل معه ؛ وذلك هو جانب الخصوصية فى هذا الفكر . وإذن فالمبادىء والمفاهيم والآليات الذهنية التى يفكر العربى بواسطتها هى ، على الرغم من طابعها الكلى الإنسانى ، ذات طابع خصوصى ، أو فيها جوانب من الخصوصية تسمح بوصف الفكر - الأداة الذى تشكله بأنه « عربى » ، مثلما تشكل الآراء والأفكار والنظريات التى ينتجها المثقف العربى ؛ المؤطر بمحيطه العربى ، الاجتماعى الثقافى - تشكل محتوى فكرياً « عربياً » ، لا لأنه يتناول قضايا عربية ، أو قضايا إنسانية فى بعدها العربى ، بل لأنه كذلك قراءة تتخذ المحيط الاجتماعى الثقافى العربى إطاراً مرجعياً لها .. وإذن فـ « الفكر العربى » هو فى آن واحد أداة ومحتوى ، أو بنية عقلية وبنية إيديولوجية (بالمعنى العام والواسع لكلمة إيديولوجيا كما نبّهنا من قبل) .

يبقى بعدهذا، السؤال الثانى الآنف الذكر ، وهو ما يشكل صلب موضوعنا . هذا السؤال هو : أيها يعانى أزمة إبداع ؛ العقل العربى بما هو بنية عقلية ، أم الفكر العربى بوصفه بنية إيديولوجية ؟ .

قبل الجواب عن هذا السؤال لابد من تحديد ما نعنيه بـ « الإبداع » أولاً ، وما نقصده بـ « أزمة الإبداع » ثانيا .

٢ - ما الإبداع ؟ وما « أزمة الإبداع » ؟

يتلون معنى كلمة «إبداع» بلون الحقل الإيديولوجى الذى تستعمل فيه ، ففى الحقل الدينى والميتافيزيقى تعنى كلمة « إبداع » ، سواء فى الإسلام أو فى المسيحية أو فى اليهودية أو فى الفلسفة المرتبطة بهذه الأديان : الخلق من عدم ؛ أى اختراع شىء لا على مثال سبق . والإبداع بهذا المعنى ، وفى الحقل الدينى الميتافيزيقى على وجه التحديد ، خاص بالإله ، لا يقال إلا عنه .

أما فى الحقول المعرفية الأخرى ، كالفن والفلسفة والعلم ، فالإبداع لا يعنى الخلق من عدم ، بل إنشاء شىء جديد انطلاقاً من التعامل ، نوعاً خاصاً من التعامل ، مع شىء أو أشياء قديمة . قد يكون هذا التعامل إعادة تأسيس أو تركيب ؛ وقد يكون نفياً وتجاوزاً . ومن هنا يمكن القول إن الإبداع فى الفن هو « إنتاج نوع جديد من الوجود بواسطة إعادة تركيب أصيلة للعناصر الموجودة » . أما فى الفلسفة ، والفكر النظرى بصورة عامة ، فالإبداع نوع أصيل من استئناف النظر فى المشاكل المطروحة ، لا بقصد حلها حلاً نهائياً . ففى الفلسفة والفكر النظري ليست هناك حلول نهائية ، بل من أجل إعادة طرحها طرحاً جديداً يدشن مقالاً جديداً يستجيب للاهتمامات المستجدة ، أو يحث على الانشغال بمشاغل جديدة . وبعبارة أخرى إن الإبداع فى مجال الفكر النظرى بعامة هو تدشين قراءة جديدة أصيلة لموضوعات قديمة ، ولكن متجددة . وأما فى مجال العلم فالإبداع اختراع واكتشاف يتم عن طريق خطوات فكرية ميزتها الأساسية أنها تقبل التحقق منها ، إما بالتجربة ، وإما بجملة من عمليات المراجعة والمراقبة ، يقودها منطق معين ، أى جملة من القواعد يتخذها العقل ميزاناً للصواب والخطأ ، للصدق والكذب .

وإذا فحصنا هذه التعاريف ودققنا النظر فيما تشترك فيه وجدناها تربط الإبداع بعنصرين أساسيين : الجدة والأصالة . ولكن ماذا تعنى الجدة ؟ وماذا تعنى الأصالة ؟ وما معنى أن يتصف عمل من الأعمال بالجدة والأصالة معا ؟ .

أعتقد أن طرح هذه الأسئلة هكذا بصورة تجريدية لا يساعد على الخروج بنتيجة واضحة محددة . ولذلك سنبحث لهاتين الكلمتين ، منفردتين ومجتمعتين ، عن معنى داخل التعاريف السابقة . ذلك لأن الأصالة والجدة إما أن تتعلقا بالفن أو بالفكر النظرى أو بالعلم . وبما أن العلم هو أكثر هذه الحقول المعرفية قابلية للضبط والتدقيق فإننا سنتخذه إطاراً مرجعياً لتحديد ما نحن بسبيل تحديده وضبطه . وبعبارة أخرى إننا سنحاول أن نعطى للأصالة والجدة ، فى كل من الفن والفكر النظرى ، معنى يتصف بأكثر ما يمكن من الدقة والضبط ، استناداً إلى المعنى الذى يُعطى للإبداع فى مجال العلم .

لقد قلنا إن ما يميز الإبداع فى حقل المعرفة العلمية هو أنه اكتشاف قابل للتحقق ؛ فالاكتشاف والقابلية للتحقق هما اللذان يؤسسان الإبداع فى العلم . وإذا نحن وازنا بين هذين العنصرين وبين الجدة والاصالة ، وهما العنصران اللذان قلنا إنهما يؤسسان الإبداع فى كل من الفن والفكر النظرى ، اتضح أمامنا أن الجدة فى الفن والفلسفة توازن الاكتشاف فى العلم ،

وأن الأصالة فيها توازن فيه القابلية للتحقق . والتحقق – كما قلنا – قد يكون تجريبياً ، وقد يكون منطقياً ؛ وفى كلتا الحالتين فهو يعنى المطابقة مع شيء ما ، أو التعبير المطابق عنه . وإذن فالجدة فى الفن والفلسفة لا تكون كذلك إلا إذا كانت تحمل شيئاً من معنى الاكتشاف ؛ والأصالة لا تكون أصالة إلا إذا كانت علامة على قابلية ذلك الاكتشاف للتعبير عن واقع معطى ، ذهنى أو تجريبى ، تعبيراً مطابقاً .

وإذن فالحديث عن « أزمة إبداع » لابد أن ينصرف إلى الجانبين معا : الجدة والأصالة ، أو الاكتشاف والقابلية للتحقق (= المطابقة) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإذا فهمنا « الأزمة » على أنها حالة من التوقف والتدهور تصيب كائنا ما ، مادياً كان أو فكرياً ، أصبح معنى « أزمة الإبداع » حالة من التوقف والتدهور على صعيد الجدة والأصالة ؛ أعنى حالة من التكرار والاجترار الرديئين .

وبما أن موضوعنا هو الفكر ، فإن السؤال الذى يفرض نفسه الآن هو : أين تكمن الأزمة بهذا المعنى ؟ هل هى فى الفكر بما هو أداة ؟ أم فى الفكر بوصفه محتوى ؟ وبعبارة أخرى : ما الذى يعانى من أزمة إبداع ؛ أى من الافتقاد إلى الجدة والأصالة ، هل الفكر العربى بوصفة بنية عقلية ، أم الفكر العربى بوصفه إيديولوجية ؟ .

الواقع أن الفصل بين الفكر أداة والفكر محتوى ليس سوى إجراء منهجى ؛ أما فى الواقع فالفكر – الأداة والفكر – المحتوى متداخلان ؛ ومن ثم فالأزمة التى تصيب أحدهما تنعكس مباشرة على الآخر . وإذن فالجواب عن السؤال المطروح جواب واضح : إن أزمة الإبداع – إذا سلمنا بوجودها – تعم الفكر العربى فى كليته ؛ أداة ومحتوى . ومع ذلك فإن الضرورة المنهجية تفرض علينا الاحتفاظ بذلك الفصل الذى أقمناه بين الأداة والمحتوى فى الفكر العربى ؛ ومن ثم فإنه سيكون علينا أن نحلل مظاهر الأزمة فى الجانبين معا : فى البنية الإيديولوجية والبنية العقلية لهذا الفكر . وبما أن تحليل هذه المظاهر هو جزء من عمل بدأناه منذ سنوات ولما ينته بعد ، وبما أن هذه المداخلة لاتتسع لعرض مختلف النتائج التى توصلنا إليها ، ولا مناقشة جميع الأسئلة التى طرحناها أو مازالت مطروحة علينا ، فإننا سنقتصر هنا على رسم الخطوط العامة لموضوع يجب أن نواصل النظر واستئناف النظر فيه ، نحن المثقفين العرب ، إذا نحن أردنا فى الواقع تحقيق نهضة فكرية متواصلة ومتجددة .

٣ – أزمة الإبداع فى الخطاب العربى المعاصر

لقد حللنا فى كتاب لنا صدر مؤخراً أنواع الخطاب العربى الحديث والمعاصر ، من خطاب نهضوى ، وخطاب سياسى ، وخطاب قومى ، وخطاب فلسفى ، تحليلاً إبستمولوجيا – نقدياً على المستوى المعرفى – انتهى بنا إلى جملة من النتائج ، نذكّر هنا بما يتصل منها مباشرة بموضوعنا(*) .

لقد أبرزنا من خلال معطيات عدة ومتنوعة أن الخطاب العربى الحديث والمعاصر لم يسجل أى تقدم حقيقى فى أية قضية من قضاياه منذ أن ظهر فى شكل خطاب يبشر بالنهضة ويدعو إليها ، انطلاقا من أواسط القرن الماضى . لقد بقى هذا الخطاب ، طوال هذه الفترة ، وما زال إلى اليوم ، سجين « بدائل » يدور فى حلقة مفرغة ، لا يتقدم إلا ليعود القهقرى ، لينتهى به الأمر فى الأخير ، لدى كل قضية ، إما إلى إحالتها على « المستقبل » ، أو إلى الوقوف عندها مع الاعتراف بالوقوع فى « أزمة » ، والانحباس فى « عنق الزجاجة » . ومن هنا تجلى لنا زمن الفكر العربى الحديث والمعاصر زمناً راكداً جامداً « مَيّتا » أو قابلا لأن يعامل على أساس أنه زمن « ميت » ، أو لاشيء يغير – على الأقل من ماجريات الأمور فيه إذا عومل على أساس أنه زمن ميت .

وعندما أخذنا فى تحليل العوامل التى جعلت زمن الفكر العربى زمناً ميتاً يعانى من أزمة إبداع ، بالمعنى الذى حددناه سلفاً ، وجدنا أنه فكر محكوم بنموذج – سلف ، مشدود إلى عوائق ترسخت فى داخله ، تتعلق أساساً بنوع الآلية الذهنية المنتجة له ، بالإضافة إلى كونه إشكالياً ماورائيا ، يتعامل مع الممكنات الذهنية بوصفها معطيات واقعية ، ويكرس خطاب اللاعقل فى مملكة العقل . وفى إطار هذا التحليل أبرزنا أن « النموذج – السلف » هو الذى يتحمل القسط الأوفر من المسئولية فيما يعانيه الفكر العربى المعاصر من أزمة وفشل . ذلك أنه سواء تعلق الأمر بأطروحات الداعية السلفى أو الداعية الليبرالى أو الداعية الماركسى ، فإن هناك دوما « نموذج – سلف » يشكل الإطار المرجعى لكل منهم ؛ به يفكر ، وعليه يقيس ، وفى ضوئه يرى ، وبوحى منه يقرأ ويؤول . وإذن فـ « النموذج – السلف » هو الذى يغذى عوائق التقدم والإبداع فى الفكر العربى ؛ فهو الذى يصرفه عن مواجهة الواقع ، ويدفع به إلى التعامل مع الممكنات الذهنية على أنها معطيات واقعية ، وأخيراً وليس آخرا ، هو الذى يجعل الذاكرة ، ومن ثم العاطفة واللاعقل ، تنوب فيه عن العقل .

يتضح ذلك إذا لاحظنا أن مفاهيمه ، أى المفاهيم الموظفة فى الخطاب العربى الحديث والمعاصر ، مستقاة كلها إما من الماضى العربى الإسلامى وإما من الحاضر الأوروبى ، حيث تدل تلك المفاهيم فى كلتا الحالتين على واقع ليس هو الواقع العربى الراهن ، بل على واقع معتم غير محدد ، ومستنسخ إما من صورة الماضى الممجد ، أو من صورة « الغرب – المستقبل » المأمول .

من هنا كان انقطاع العلاقة بين الفكر العربى وموضوعه : الواقع العربى ، الشيء الذى يجعل من خطابه خطاب تضمين

* أنظر كتابنا : الخطاب العربى المعاصر . دار الطليعة ، بيروت .

لا خطاب مضمون . إن مفاهيم النهضة والثورة والأصالة والمعاصرة والشورى والديمقراطية والعروبة والإسلام والحكومة الإسلامية والوحدة العربية والاشتراكية والبورجوازية والبروليتاريا والصراع الطبقى ... الخ ، مفاهيم غير محددة فى الخطاب العربى ؛ بمعنى أنها لا تُحيل إلى شىء واضح ومحدد فى الواقع العربى . ولذلك فهى عندما يوظفها هذا الخطاب تكون قابلة لأن يدخل بعضها مع بعض فى علاقات غير مضبوطة ، فينوب بعضها عن بعض ، أو تستحيل إلى « بدائل » خِطابية كلامية ، بدل أن تكون دَوَالَّ على معطيات واقعية .

من هنا تتضح لنا حقيقة الصراع الإيديولوجى فى الفكر العربى الحديث والمعاصر ، بوصفه صراعاً يقوده ، ويغذيه الاختلاف بين سلطتين مرجعيتين ، أو سلطات مرجعية متنافرة ، يشد كل منها صاحبه إلى النموذج الذى يشكل قوام تلك السلطة . ومن هنا كان الخطاب العربى المعاصر يطرح ، باسم الواقع العربى ، قضايا تجد أصلها وفصلها فى النموذج – السلف لا فى ذلك الواقع . ومن هنا أيضاً كانت المفاهيم الإيديولوجية فى الخطاب العربى المعاصر – وهى مستوردة كما قلنا ، إما من الماضى وإما من الغرب – مفاهيم تقوم بوظيفة التمويه والتضليل ؛ إنها تغطى على النقص فى الجانب المعرفى داخل الخطاب الذى يوظفها ، أى الخطاب العربى المعاصر .

تلك هى الملاحظات العامة التى خرجنا بها ، فى كتابنا الآنف الذكر ، من تحليل الخطاب العربى الحديث والمعاصر تحليلاً إبستمولوجيا منطقياً . وقد وضعتنا هذه الملاحظات أمام حقيقة تفسر عقم الفكر العربى المعاصر وتهافت خطابه ؛ حقيقة افتقار الذات العربية إلى الاستقلال التاريخى . ونحن عندما نقول « الذات العربية » نقصد الفكر العربى والوعى الذى يؤسس هذا الفكر . وافتقار الفكر العربى إلى الاستقلال التاريخى معناه أنه لا يستطيع التفكير فى موضوعه إلا من خلال ماينقله عن الآخر – الماضى أو الآخر – الغرب . أما افتقار الوعى الذى يؤسس هذا الفكر إلى الاستقلال التاريخى فمعناه أنه وعى مستلب مزيف ؛ وعى لا يضع حلمه موضع القابل للتحقيق ، ولا يشيده من خلال الشروط التى ترجح تحقيقه .

وإذن ، فالمهمة الأولى والأساسية المطروحة على الفكر العربى هى تحقيق الاستقلال التاريخى للذات العربية ، وليس من سبيل إلى ذلك إلا بالتحرر أولاً وقبل كل شىء من سلطة النموذج – السلف ، وآليات التفكير التى يكرسها وتكرسه فى آن واحد ؛ آليات المقايسة والمماثلة التى تقوم على قياس الغائب على الشاهد والحاضر على الماضى . وهذا ما يتطلب إعادة بناء شاملة للفكر العربى من حيث هو أداة ومحتوى قوامها تدشين « عصر تدوين » جديد ، يقطع مع الطريقة التى عولجت بها قضية النهضة منذ القرن الماضى ؛ الطريقة التى كانت فى حقيقتها وجوهرها امتداداً لأساليب التفكير القديمة ، التى انحدرت إلى الفكر العربى من « عصر التدوين » الأول ، على عهد العباسيين ، والتى تفسخت وتكلّستْ طوال عصر الجمود على التقليد . وهكذا انتهى ب[illegible] تحليل البنية الإيديولوجية للفكر العربى الحديث والمعاصر إ[illegible] اقتناع أساسى ، يتمثل فى ضرورة تدشين خطاب جدى فى نق[illegible] العقل العربى . إن نقد الفكر العربى من حيث المحتوى بالتركيز على نوع خطابه وطريقته فى القول ، قد أحالنا فى النها[illegible] إلى وضع الفكر العربى من حيث الأداة فى قفص الاتهام ، وإ[illegible] ضرورة إخضاعه للتحليل النقدى ؛ للتفكيك وإعادة البناء .

٤ – أزمة بنيوية .. أزمة عقل .. أزمة ثقافية

لقد انطلقنا فى هذا القول من التمييز بين الفكر من حيث « محتوى وأداة ، ثم انتهى بنا النقاش الذى أدرناه حول هذا التمي[illegible] إلى أن عبارة « الفكر العربى » فى الموضوع الذى نحلله : « أز[illegible] الإبداع فى الفكر العربى المعاصر » – تصلح لأن يراد بها الجانبا[illegible] معا : الفكر بوصفه أداة والفكر بوصفه محتوى . والآن وق[illegible] انتهى بنا التحليل إلى مطلب أساسى ملح هو ضرورة نقد الفك[illegible] العربى بوصفه أداة أو عقلا ، يجب أن نبدأ بطرح السؤ[illegible] التالى : هل الفكر بهذا المعنى ، أى بوصفه أداة « لاغير » ، خ[illegible] هو نفسه من كل محتوى ؟ أوليست الأداة – أى أداة – جهازاً بنية ؟ ثم ألا يمكن التمييز فى كل أداة أو جهاز بين الفاعلية ال[illegible] تمارسها وما به قوام هذه الفاعلية ؟ إن الأداة التى نحفر الأر[illegible] بها – الفأس مثلا – تستمد هويتها ، ولنقل ماهيتها ، [illegible] فاعليتها ؛ أى الحفر ؛ ولكنها تستمد قدرتها على الحفر [illegible] أجزائها وطريقة تركيبها ، وكذلك من أسلوب استعمالها أفلا ينطبق هذا أيضاً على « أداة التفكير » سواء سميناه « الفكر » أو « العقل » ؟ .

تلك إذن نقطة الانطلاق فى العمل الثانى الذى أنجزنا الجزء الأول ، وسيظهر بعنوان « تكوين العقل العربى » – الأسابيع القليلة القادمة ، والذى نعمل الآن على إعداد ج[illegible] الثانى ، الذى سيحمل عنوان « بنية العقل العربى » ، وال[illegible] نأمل أن يجد طريقه إلى الطبع فى مستهل السنة القادمة . و[illegible] عن البيان القول مرة أخرى إن كل ما نستطيع فعله فى ه[illegible] العجالة هو رسم تخطيط عام وتجريدى لمسار تفكيرنا الموضوع ، وطريقة معالجتنا إياه .

لقد أشرنا من قبل إلى العلاقة العضوية التى تربط الفك[illegible] سواء بوصفه أداة أو محتوى ، بالمحيط الاجتماعى الثقافى ال[illegible] ينتمى إليه هذا الفكر . وعلينا أن نضيف الآن أن عملية التف[illegible] ذاتها لا تتم إلا داخل ثقافة معينة وبواسطتها . والتفكير بوا[illegible] ثقافة ما معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تتشكل إحدا[illegible] الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوناتها ، مقدمتها : الموروث الثقافى ، والمحيط الاجتماعى ، والنظر[illegible] المستقبل ، بل النظرة إلى العالم ؛ إلى الكون والإنسان ،

تحددها مكونات تلك الثقافة . ونحن عندما نتحدث عن « العقل العربي » فى هذا الإطار إنما نعنى به الفكر ، أو القوة المفكرة بوصفها أداة للإنتاج النظرى والفنى والعلمى ، صنعتها ثقافة معينة لها خصوصيتها ، هى الثقافة العربية على وجه التحديد ؛ الثقافة التى تحمل معها تاريخ العرب الحضارى العام ، وتعكس واقعهم ، أو تعبر عنه وعن طموحاتهم المستقبلية ، كما تحمل وتعكس فى الوقت نفسه ، عوائق تقدمهم ، وأسباب تخلفهم الراهن وتعبر عنها .

لقد اخترنا إذن ربط « العقل العربي » بالثقافة التى ينتمى إليها ؛ الثقافة التى أنتجته ، والتى يعمل على إعادة إنتاجها . ومعنى ذلك أننا ننظر إلى العقل بوصفه عقلاً مكونا raison constituante حسب تعبير « لالاند » ؛ أى فاعلية منتجة لثقافة ؛ وعقلا مكوَّنا raison constituée بحسب تعبير الفيلسوف نفسه ؛ أى مجموع المبادىء والقواعد الفكرية المؤسسة لتلك الفاعلية ، التى تشكل فى الوقت ذاته القاعدة base الإبستمولوجية لتلك الثقافة أو نظامها المعرفى . وواضح أن هذا الربط يعطى لعبارة « العقل العربي » ما يبررها ؛ فهو « عربى » بمعنى أنه قد تكوّن داخل الثقافة العربية ، فى الوقت نفسه الذى يسهم فيه فى تكوينها وإعطائها خصوصيتها ؛ كما أنه - أى هذا الربط - يمكننا من تحليل مكونات هذا العقل ورصد نشاط بنيته على أرضية ملموسة ومشخصة ، هى الثقافة العربية ونظمها المعرفية . نقول ، الآن ، « نظمها المعرفية » بالجمع ، لا نظامها المعرفى ، بالمفرد ؛ لأن التحليل أدى بنا إلى رصد ثلاثة نظم معرفية متمايزة ومتصادمة ، فى الثقافة العربية ، وذلك منذ بداية تشكلها بوصفها ثقافة عالِمَة ، مع عصر التدوين والترجمة ، أعنى العصر العباسى الأول . هذه النظم المعرفية الثلاثة يقدم كل منها رؤية خاصة للعالم ، ويوظف مفاهيم معينة وآليات فى إنتاج المعرفة معينة كذلك . وهذه النظم الثلاثة هى :

١ - النظام المعرفى البيانى ، الذى تحمله اللغة العربية ؛ وقد كان يؤسس وحده المجال التداولى والحقل المعرفى للفكر العربى على عهد الرسول والخلفاء الراشدين والدولة الأموية . لقد تقنن هذا النظام البيانى ، رؤية ومفاهيم ومنهجية ، من خلال نشأة العلوم العربية الإسلامية الخالصة ونموها ؛ أعنى النحو واللغة والفقه والكلام والبلاغة ، فأصبح يكرس رؤية للعالم قائمة على الانفصال واللاسببية ، ومنهاجا فى إنتاج المعرفة قوامه قياس الغائب على الشاهد أو الفرع على الأصل .

٢ - **النظام المعرفى العرفانى** (الغنوصى) ؛ وقد انتقل إلى الدائرة العربية من الموروث الثقافى السابق على الإسلام ؛ وذلك منذ أوائل العصر العباسى ، حين أخذ يحتل مواقع أساسية فى الثقافة العربية : الفكر الشيعى ، والفلسفة الإسماعيلية بخاصة ؛ بالإضافة إلى التصوف والفلسفة الفيضية وكل التيارات الإشراقية والعلوم « السرية » من كيمياء وتنجيم وسحر وطلسمات وغيرها . ومعلوم أن هذا النظام العرفانى يكرس رؤية خاصة للعالم ، قوامها المشاركة والاتصال والتعاطف ، ويعتمد منهجاً فى إنتاج المعرفة يقوم على العرفان ، أى الاتصال الروحانى المباشر بالموضوع ، والاندماج معه فى وحدة كلية .

٣ - **النظام المعرفى البرهانى** ، الذى دخل إلى الثقافة العربية الإسلامية مع الترجمة ، وانطلاقاً من عصر المأمون بخاصة ، يتعلق الأمر أساساً بالنظام المعرفى الذى يؤسس العلوم والفلسفة اليونانية ، كما صاغ قضاياها أرسطو . ومعلوم أن هذا النظام اليونانى يقوم على رؤية للعالم مبنية على الترابط السببى ، ويكرس منهاجاً فى إنتاج المعرفة يقوم على الانتقال من مقدمات يضعها العقل ، إلى نتائج تلزم عنها منطقيا .

هذه النظم المعرفية الثلاثة (البيان ، العرفان ، البرهان) تعايشت فى إطار من التداخل والتصادم داخل الثقافة العربية الإسلامية ، ابتداء من عصر التدوين . وقد كرسها الصراع السياسى على امتداد التاريخ الإسلامى بين الشيعة بمختلف فرقها ، التى كانت تعتمد النظام العرفانى أساساً لإيديولوجيتها السياسية والدينية ، وبين أهل السنة من معتزلة وأشاعرة وغيرهم ، الذين اعتمدوا النظام البيانى أساساً لرؤاهم الفكرية ، والدينية ، والسياسية ، مع الاستنجاد - من حين إلى آخر - بعناصر من النظام البرهانى ؛ الشىء الذى فعلته الشيعة أيضاً من جانبها ، حيث عمل فلاسفتها ، خصوصاً الإسماعيليون والإشراقيون ، على تأسيس العرفان على البرهان ، على نحو ما عمد المتكلمون الأشاعرة المتأخرون إلى تأسيس البيان على البرهان باصطناعهم المنطق الأرسطى أسلوباً فى العرض والتقرير ، فكانت النتيجة عمليات التوفيق المعروفة بين العقل والنقل ، بين الفلسفة والدين ؛ تلك العمليات التى تبدو فى ظاهرها كما لو كانت محاولات لإيجاد ثقافة موحدة ، وتشييد تصورات للكون والإنسان متقاربة . غير أن ما كان يتم فى حقيقة الأمر ، من خلال عمليات التلفيق تلك ، هو تكريس مقولات ومفاهيم وتصورات متناقضة متنافرة داخل ساحة ثقافية واحدة ، على نحو أدى فى نهاية الأمر إلى قيام بنية عقلية مفتوحة ومطاطة ، أخذت تفقد رقابتها الذاتية شيئا فشيئا على نحو جعلها فى نهاية الأمر تتسع لكل التصورات والرؤى اللاعقلية ، وتمنحها تبريرها بتأويل الجانب الغيبى فى الدين تأويلا سحريا ؛ أعنى التأويل الذى يقوم على إنكار السببية ، والقول بإمكان قلب الطبائع ، والإتيان بالخوارق .

لقد انتهى الصراع بين النظم المعرفية الثلاثة المذكورة بانتصار العرفان ، لا من حيث هو نظام معرفى مؤسس لإيديولوجيا سياسية أو دينية معينة ، بل بوصفة بديلاً لكل نظام معرفى آخر ، ولكل إيديولوجيا تريد تبرير سياسة ما ، أو تكريس واقع سياسى معين . إنه التصوف الذى اكتسح الساحة ، والساحة السنية بصفة خاصة ، فنقل خطاب اللاعقل لا إلى مملكة البيان

والبرهان ، مملكة النقل ومملكة العقل فحسب ، بل إلى مملكة العامة كذلك ، مملكة التقليد والتسليم ؛ مملكة الجمهور الواسع الأمى ، فكانت الأربطة الصوفية ، ونظام المشايخ والطرق ، هى الأطر الاجتماعية ، الثقافية والسياسية ، التى يسرى فيها ويتدفق من حولها اللامعقول بلباسه الدينى الذى حول العامة إلى قوة مادية تقف بالمرصاد لكل نهضة عقلية أو حركة إصلاحية . ذلك هو عصر الانحطاط الذى سجل استقالة العقل العربى ، البيانى منه والبرهانى .

كيف نفسر هذه الاستقالة ؟ .

٥ - السياسة والعلم فى الثقافة العربية وشروط تجاوز الأزمة .

الواقع أن أى تحليل لتاريخ الفكر العربى والثقافة العربية ، سواء كان من منظور تاريخى أو من منظور بنيوى ، سيظل ناقصا ، وستكون نتائجه مضللة إذا لم يأخذ فى حسابه دور السياسة فى توجيه هذا الفكر وتحديد مساره ومنعرجاته . ذلك لأن الإسلام ، أعنى الإسلام التاريخى الواقعى ، كان فى آن واحد دينا ودولة . وبما أن الفكر الذى كان حاضرا فى الصراع الإيديولوجى داخل الإسلام - الدولة كان فكرا دينيا ، أو - على الأقل - فى علاقة مباشرة مع الدين ، فإنه كان أيضا ، ولهذا السبب ، فى علاقة مباشرة مع السياسة . ليس هذا وحسب ، بل إن العلاقة بين الفكر والسياسة داخل الإسلام - الدولة لم تكن تتحدد بسياسة الحاضر وحده ، كما هو الشأن فى المجتمعات المعاصرة ، بل كانت تتحدد أيضا بسياسة الماضى . ذلك لأن سياسة «الحاضر» ، سواء بالنسبة للدولة أو للمعارضة ، إنما كانت تجد تبريرها فى سياسة الماضى . ومن هنا ظل الماضى السياسى يعد على الدوام أصلا للتشريع . إنه المضمون الحقيقى للإجماع ؛ «إجماع السلف» ؛ الأصل الثالث من أصول التشريع فى الإسلام .

ما نريد إبرازه من خلال هذه الملاحظات السريعة هو أن الدور المحرك للحياة الثقافية فى التاريخ العربى الإسلامى كان للسياسة . لقد قامت السياسة فى الساحة الثقافية العربية بالدور نفسه الذى قام به العلم فى الثقافة الأوروبية . إن الفصل بين الدولة والكنيسة فى أوروبا قد جعل العلم يخاصم الكنيسة ، فأصبح بذلك طرفا فى الصراع . ولا نحتاج هنا إلى إبراز الأهمية التاريخية التى كانت للصراع بين العلم والكنيسة فى تطور الفكر الأوروبى وتقدمه ؛ فكل من له إلمام بتاريخ هذا الفكر يعرف أن الثورات الحاسمة داخله كانت ثورات علمية ، من «كوبرنيك» إلى «جاليليو» إلى «نيوتن» إلى «أينشتاين» و «ماكس بلانك» إلى «الفرق» العلمية المعاصرة . ولا نقصد هنا تطبيقات العلم ، من أجهزة وآلات وصناعات ، بل نقصد أساسا آثاره العميقة ، بل تأثيره الحاسم على مستوى تغيير المفاهيم وتجديد الرؤى ، ومن ثم فى إعادة بنية العقل وتنشيط فعالياته بصورة مستمرة . أما فى الإسلام ، حيث لا كنيسة ، فلم يكن للعلم خصم مباشر ، ومن ثم لم يكن طرفا فى الصراع . إن الصراع كان يجرى بين الإسلام - الدولة والإسلام - المعارضة ، فكان صراعا يكتسى صورة ممارسة السياسة فى الدين والدين فى السياسة . أما العلم ، علم الخوارزمى والبيرونى وابن الهيثم وابن النفيس وغيرهم فكان يقع خارج حلبة الصراع ؛ ولذلك لم يكن له أى دور يذكر فى المعارك الفكرية والإيديولوجية ، ومن ثم لم يسهم فى تغذية العقل العربى أو فى تحديد قوالبه وفحص قبلياته ومسبقاته ، فبقى الزمان الثقافى العربى هو هو ؛ بقى مستندا على بساط واحد من نهاية عصر التدوين إلى بداية عصر ما بعد ابن خلدون ، إلى قيام النهضة العربية الحديثة ، إلى أيامنا هذه .

من هنا كانت أزمة الفكر العربى المعاصر أو أزمة الإبداع فيه إنها أزمة بنيوية ؛ أزمة عقل قوامه مفاهيم ومقولات وآليات ذهنية تنتمى إلى ثلاثة نظم معرفية متنافرة ، تكلست وتجمدت فيه الحياة باكتساح الطرق الصوفية ورؤاها السحرية الخرافية للساحة الاجتماعية الثقافية اكتساحا شاملا . وقبل ذلك وبعده إنها أزمة ثقافة ارتبطت منذ بداية تشكلها بالسياسة ، فكانت السياسة فيها ، لا العلم ، هى العنصر المحرك ؛ على نحو جعلها تخضع على الدوام لتقلبات السياسة وتتأثر بنجاحها وإخفاقها ، وتتحدد بانحطاطها .

كيف يمكن إذن تجاوز هذه الأزمة ، أزمة العقل العربى والثقافة العربية ؟ كيف يمكن بعث الحياة فى هذا العقل ؟ كيف يمكن إعادة الاستقلال التاريخى للذات العربية ؟ كيف يمكن جعل الفكر العربى قادرا على الإبداع ؛ على الإنتاج إنتاجا يتصف فى آن واحد بالجدة والأصالة ؟

أسئلة متعددة ، ولكنها تطرح قضية واحدة ، قضية إعادة بناء الذات العربية بالشكل الذى يجعلها قادرة على مجابهة تحديات العصر ، والاستجابة لمتطلباته . وفى رأينا أن إعادة بناء الحاضر يجب أن تتم فى آن واحد مع عملية إعادة بناء الماضى . وذلك بتفكيك عناصره ، وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه بصورة تجعله كلا جديدا قادرا على أن يؤسس نهضة ؛ على أن يكون أرضا لأقدام المستقبل . إن النهضة ، أية نهضة ، لابد أن تنطلق من تراث تعيد بناءه مستهدفة مجاوزته . ومن الخطأ الجسيم الاعتقاد فى أن الذات العربية يمكن أن تنهض بالرجوع إلى الماضى و « اختيار » ما « يصلح » منه ، كما أنه من الخطأ الجسيم كذلك الاعتقاد فى أن هذه الذات يمكن أن تنهض بالإعراض الكلى عن ماضيها والانتظام فى تراث غير تراثها ، أو الارتماء فى حاضر يتقدمها بمسافات شاسعة . كلا ؛ إن الإنسان لا يمكن أن يبدع إلا داخل ثقافته ، وانطلاقا من تراثه . إن الإبداع بمعنى التجديد الأصيل لا يتم إلا على أنقاض قديم وقع احتواؤه وتمثله

وتجاوزه بأدوات فكرية معاصرة تتجدد بتجدد العلم وتتقدم بتقدمه .

ان الأُمِّيَّ لا يبدع ، خصوصا فى عصر كله علم وتقنية . وإذا كان الأُمّى فى عصرنا الحاضر هو من يعرف لغة واحدة وينغلق - من ثم - داخل ثقافة واحدة ، فان أزمة الإبداع ، منظورا إليها فى ضوء معطيات عصرنا لا يمكن تجاوزها إلا بتعميم المعرفة الكافية والضرورية باللغات الأجنبية الحية المعاصرة بين المثقفين وفى المدارس والجامعات من جهة ، وبالعمل على إعادة قراءة تراثنا قراءة نقدية معاصرة تستوحى المفاهيم والمناهج الجديدة وتوظفها فى خدمة الموضوع لا أن يكون الموضوع فى خدمتها من جهة ثانية ، وبالإضافة إلى الانكباب المتواصل على تحليل واقعنا والإنصات إلى ترجيعاته ونغماته من جهة ثالثة .

على أن العمل فى هذه الواجهات الثلاث سيكون غير منتج ، ما لم يكن مرتفقا بحملة واسعة من أجل نشر المعرفة العلمية على أوسع نطاق . ولسنا نقصد هنا نتائج العلم ، كشوفه ومنجزاته ، بل نقصد بصورة خاصة فلسفة العلم ؛ أعنى المفاهيم وطرق التفكير المؤسسة لكل معرفة علمية . إننا نستهلك العلم فى منجزاته ، ولكننا لا نستنتجه ، والسبب واضح ؛ إننا لم نتمكن بعد من تهيىء التربة الصالحة لغرس شجرته ، وليست هذه التربة إلا الفلسفة ، فلسفة العلم بكيفية خاصة .

نعم إن المَهَام المطروحة تتطلب وضع إستراتيجية شاملة على مستوى التعامل مع الماضى والحاضر كما على مستوى متطلبات بناء المستقبل . وليس من الضرورى ان ينتظر المثقفون من الحكومات العربية الراهنة القيام بوضع مثل هذه الإستراتيجية . إن النهضات الفكرية التى عرفها التاريخ لم تخطط لها الحكومات ، بل كانت فى الغالب من عمل نخبة تحمل هَمَّ الحاضر والمستقبل ؛ نخبة تستقطب النشاط الفكرى فى بلادها بما تقيمه من حوار بين أفرادها وما تشيعه فى الوسط الثقافى العام المحيط بها من روح علمية نقدية - ورؤى فلسفية مستقبلية .

إن الحاجة تدعو إذن إلى قيام إنتلجنسيا عربية جديدة ؛ عربية بانتظامها فى التراث العربى لتجديده من الداخل ؛ وجديدة بانتظامها فى الفكر العالمى المعاصر ، ومواكبتها له بقصد توظيف أدواته المنهجية ورؤاهُ العلمية فى إعادة بناء الماضى وتغيير الحاضر ، وتشييد المستقبل . إنه بدون هذه النخبة الإنتلجنسيا سيبقى الفكر العربى سجين المعارف القديمة يجترها على أنها جديدة ، وسيظل يعانى لا من أزمة إبداع فحسب ، بل ربما من سكرات الموت وخطر الانقراض .



الإبداع والمشروع الحضارى

أنور عبد الملك

إلى الرائد المبدع العلم
الشيخ سيد درويش

١ - إن الانتقال من إشكالية « التراث والتجديد » إلى إشكالية « النقل/التقليد » - فى مقابل « الإبداع » - يمثل ، فى جوهر الأمر ، الانتقال من مرحلة تبعية أمتنا العربية إلى مرحلة التحرك من أجل التحرر والسيادة ، وتحديد مكانة متميزة فى قلب النظام العالمى المتغير .

إن ظهور مفهوم « الإبداع » فى قلب علوم الإنسان والمجتمع ، يمثل حقيقةً ظاهرة غير مألوفة ، لا فى المصطلح العربى فحسب ، بل فى المصطلح العالمى فى هذه المجالات كذلك . ويكفى أن نتأمل الموقف قبل الحرب العالمية ، أى فى الثلاثينيات بل وبعدها ، حتى نهاية الستينيات . كان الموقف آنذاك يدور حول مفاهيم « التطور » و « اللحاق بالطلائع » و « التجديد » ، وفى ندرة من الظروف حول مفهوم « النبوغ » . كان الجو كله - فى مختلف دوائر الشرق الحضارى ، وكذا فى المجتمعات الصناعية الاشتراكية الجديدة فى أوربا - يتجه إلى اللحاق بركب ما خلقته المجتمعات الصناعية الغربية المتقدمة ، وهذا ما دعم جو « التقليد » ، وجعل من غير المألوف التحدث عما فيه تفرد المجتمعات اللامركزية أو تمايزها ، أى مجتمعات آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، وكذا المجتمعات الاشتراكية الجديدة . ومن هنا جاء هذا الجو السائد ؛ ومن هنا كان مفهوم « الإبداع » أقرب ما يكون إلى الدعوة لـ «البدعة»، بكل ما فى ذلك من أجواء غير مستقرة ، أو مألوفة ، نفسيا وقيميا .

ثم جاءت مرحلة الانكسار ومرحلة ظهور الشرق الحضارى على الساحة العالمية من خلال أرضية واسعة جدا من حركات التحرر والثورة ، إيجابا وسلبا ، عبر تناقضات هائلة ، وحركات ريادة ، وكذا انتكاسات ردَّة ، شكلت تاريخ الإنسانية منذ ١٩٤٥ ، وبخاصة خلال حقبة التغيير ، وعلى وجه التحديد بين ١٩٤٩ و١٩٧٣ ، أى بين تحرير الصين وحرب أكتوبر . هكذا تشكل الإطار التاريخى ؛ الأرضية الاجتماعية ، لتكوّن مفهوم الإبداع . وقد بدأ هذا بحق فى قطاع العلوم الإنسانية والاجتماعية ، فى صورة الإبداع الذاتى endogenous creativity ، وانتشر هذا المفهوم انتشاراً سريعا ، منذ قيام « جامعة الأمم المتحدة » ، التى قادت مشروع « الإبداع الفكرى الذاتى » فى مختلف المناطق الجيو - ثقافية ، الذى انتقل إلى منظمة اليونسكو ، حيث أصبح برنامجا رئيسيا لها ، ودخل دخولا سريعا ، من كل الأبواب ، إلى كل مجالات الحركة الثقافية ، بما فى ذلك مجالات الفنون بطبيعة الأمر ، وذلك فى أنحاء المعمورة كافة .

كان هذا رصيد السنوات العشر الماضية ؛ وهو الرصيد الذى على أساسه نقف اليوم فى قاهرة المعز ، فى قلب أمتنا

العربية ، منقبين عن أبعاد الإبداع العربي ومعانيه ورؤاه ، مع اهتمام خاص بقطاع الفنون والآداب ، فى إطار هذا المهرجان الأول للإبداع العربي .

٢ - انطلاقا من هذه الأرضية نتساءل بادىء ذى بدء : ما مكانة أمتنا العربية من المقومات التاريخية والاجتماعية التى تحدد إمكان الإبداع على مستوى واسع وفعال ؟ اللحظة التاريخية ، أولا . . الحديث حول « أزمة الأمة العربية » و « تأزم » التحرك العربى ، و « انكسار » المسار العربى - أى الحديث عن الوجه السالب للعالم العربى فى نهاية القرن العشرين - يسود البيئة الثقافية والسياسية العربية منذ نحو عشر سنوات . ولا شك أن عدم تحقق تجارب الوحدة السياسية العربية ، بعد تجربة الجمهورية العربية المتحدة ، وتجارب أخرى مواكبة ، وكذا مأساة شعب فلسطين الباسل ، وتصعيد ألوان النزاع بين عدد من الدول العربية ، والإفادة المحدودة جدا من سلاح النفط لبناء أركان القوة العربية الشاملة ، بالإضافة إلى محاولة عزل مصر وتحقيق «احتجابها» ، ثم هجرة العقول والطاقات من العواصم السياسية والثقافية إلى الهوامش ، بل إلى خارج الدائرة العربية - لا شك أن هذه الظواهر ، ضمن كثير من الظواهر الثانوية الأخرى ، تؤكد معنى السلبية ، أو - على أحسن تقدير - اللاإيجابية التاريخية . والمهم فى هذا الصدد أن تتسع النظرة ، بحيث تشمل رقعة أوسع من العالم ، وبخاصة فى القارات الثلاث ، أى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية . عندئذ سوف يبدو بوضوح وجلاء أن الوقوف فى وجه الموجة العربية إنما جاء نتيجة لشراسة الهجوم الاستعمارى والصهيونى العالمى المضاد فى المقام الأول ؛ وهو الهجوم الذى أوشك أن يهدد السلام العالمى بشكل خطر حقا منذ عدة سنوات . وقد ترتب على هذا الهجوم المضاد الشامل تأزم مناطق بأسرها من القارات الثلاث : انتشار المجاعة فى رقع واسعة من أفريقيا ، والتزايد المطرد فى ديون أمريكا الوسطى والجنوبية للدول الكبرى ، وانتشار الصدامات العنيفة فى القوس الجنوبى من آسيا ، وإن كانت القارة الأسيوية - وتمثل ٦٠٪ من مجموع الإنسانية - وبخاصة فى شرقيها ، حققت تقدما لافتا للأنظار من حيث التحديث ، والتنمية الاقتصادية والصناعية ، والتكنولوجيا ، ومستوى المعيشة ، حول ريادة الترسانة اليابانية ، ونجاح الصين فى تحقيق نمو مطرد بعد تحريرها . ولكن ضربات الهجوم المضاد الشامل تركزت على أمتنا العربية ، وبخاصة على قلبها مصر ، لشطر الجبهة العربية ، وإهدار طاقاتها ، وإضعاف مكانتها . وقد تحقق من ذلك الشىء الكثير ، ولكن الهدف الاستراتيجى لا يزال بعيد المنال . إن جميع مؤشرات الاقتصاد ، والاجتماع ، والتعليم والثقافة ، والعلوم والتكنولوجيا ، والقوة المسلحة الدفاعية والهجومية ، وكذا المؤشرات السكانية ، تشير إلى أن طاقات العالم العربى فى نمو مطرد ، وإن كان ذلك النمو لا يزال بعيدا عن تحريك معانى النهضة الحضارية المرموقة .

إن الهجوم المضاد الشامل سوف يستمر ؛ وكذلك سوف يستمر معه نمو كل مؤشرات الحياة الاجتماعية للوطن العربى ، جنبا إلى جنب مع مناطق مهمة من القارات الثلاث ، وبخاصة فى الشرق الحضارى ، أى فى آسيا والأمة العربية على وجه التحديد . ومن الواضح أيضا أن المجتمع الصناعى المتقدم فى قطاعه التقليدى ، أى الرأسمالى الغربى ، يمر الآن بمرحلة صعبة من تباطؤ معدل النمو ، الذى يطلق عليه عادة ومجازا « الأزمة » ، وهو ليس كذلك ؛ فى حين يشهد القطاع الجديد ، أى الاشتراكى من العالم الغربى ، تثبيتا لمعالم المسار ، يؤدى إلى تقدم مطرد للقوة السياسية والعسكرية القائمة على أساس قاعدة اقتصادية وصناعية وتكنولوجية أكثر تقدما ، وإن كان مستوى المعيشة لا يزال فى مكانة أقل تقدماً منه فى الدول الرأسمالية الصناعية . ثم إن تكون مركز القوة العالمية الثالث حول الصين ، بالاعتماد على الترسانة التصنيعية التحديثية اليابانية ، يزداد أهمية سنة بعد سنة ، حتى أنه صار من المعقول أن يلعب دورا فعالا فى نهاية هذا القرن على مستوى عالمى ، وبخاصة فى غرب المنطقة الأفريقية - الأسيوية ، وأمتنا العربية فى قلبها . وخلاصة هذا السرد التحليلى السريع هى : أن العالم العربى - على الرغم من الحصار المضروب حوله اليوم ، وإجهاض النهضة الحضارية المرتقبة حتى الآن - يحتل مكانة واضحة فى جبهة المجتمعات والشعوب والأمم التى تتحرك بشكل تدريجى مؤكد عبر الأزمات والانتكاسات نحو احتلال مكانتها الفعالة فى تحريك مفاتيح المبادرة التاريخية . وهذا ما تعنيه عبارة « ريح الشرق » الذى بدأ يهب على النظام العالمى ، تحقيقا لنظام أكثر عدالة وإنسانية ، يقوم على أساس إسهامات الحضارات والثقافات الكبرى فى العالم ، بدلا من هيمنة القطاع المتقدم فى الغرب على مصائر الإنسانية ، وفرض أنماطه ونظمه وتجاربه ومثله على « هوامش العالم » بواسطة النقل والحصر النمطى .

٣ - فكرة الإبداع ، إذن ، تنبع من الذات المعنية ، أى من مجتمع قومى محدد على وجه التخصيص . ومن هنا فإن فكرة الإبداع ، أو تصوّر مفهوم الإبداع على وجه التحديد ، يقترن فى أغلب الأحيان بالذاتية ، بحيث تصبح تسمية «الإبداع الذاتى» هى التسمية الغالبة ، منذ سنوات قلائل ، فى هذا المجال .

الإبداع الذاتى ؛ أى الاعتماد على الخصوصية الذاتية لتقديم مضامين ومسالك جديدة ، غير منقولة ، لمواجهة تحديات إشكالية التحديث ، ومواجهة العصر ، ومواكبة الصراعات ، ولطرح تساؤلات جديدة بما يصاحبها ـ أحياناً ـ من إجابات جزئية ، جريئة ، وريادية . وفى هذا الجو ، وهذا الإطار ، وانطلاقاً من هذا النسيج ، يمكن أن يرتد الإبداع ، فجأة ، إلى ترسانة التراث ، أى إلى المتراكم من منجزات الخصوصية الثقافية المتميزة وإمكاناتها ، أى - فى كلمة - إلى الماضى الحى . لا

«تراث» فى مقابل «التجديد» ، ولكنها «التراث» أساس للإبداع .

ومن هنا كان لزاما علينا أن نوضح أن «التراث» لا يمثل بحال من الأحوال كتلة جامدة ، ثابتة ، من المضامين والأنماط السلوكية التى يمكن تقليدها ، أى نقلها إلى الواقع الحى ، أو الارتكاز عليها لعمثل كل ما يرتقب فى المستقبل . فالتراث مفهوم واسع ذو قيمة عملية ، يسهل إدراكه والإفادة منه ، ولكنه ، فى الأساس ، مجموعة الإجابات الريادية - أى مجموعة حركات الإبداع الذاتى - التى ظهرت عبر التاريخ ، وتراكمت ، وشكلت - على نحو تدريجى - تركيبات أكثر تعقيداً وشمولا ، بالنسبة لتساؤلات وإشكالات وتحديات لم تكن فى آنها مرتقبة ، أو معروفة ، أو مدركة بشكل مسبق . ومعنى هذا أن التراث هو هرم الحركات والاجتهادات الإبداعية ، وليس مستودعاً للوصفات الجاهزة التى يمكن استعمالها انطلاقاً إلى المستقبل . فبين هرم الريادات هذا وكل ما يرتقب فى المستقبل ، تكون لحظة الاختيار فى مواجهة التحدى ؛ لحظة قبول الغيرية ، لحظة ممارسة الجديد ؛ لحظة قرار المبادرة الريادية ؛ لحظة الإبداع . وهذه اللحظة هى فى حقيقة الأمر عملية جدلية مركبة ، تسير عبر تناقضاتها المتنوعة فى دروب لم تمر بها مسارات الماضى التى شكلت طريق تكون التجمع التراثى .

فإذا نظرنا إلى التراث من هذه الزاوية ، أى زاوية تشكله الموضوعى عبر التاريخ بوصفه عملية وليس معطى جامداً ، لأصبحت دراسته تشكل تدريباً عملياً نافعاً لمواجهة ما نلقاه اليوم من إشكاليات وتحديات ومعضلات متميزة ؛ لأنه يتحول من مستودع جامد إلى أداة منهجية نافعة لممارسة المسئولية الذاتية الآنية ، المتجهة إلى المستقبل بكامل قوتهـــا ، فى جو محيط ثرى ، خصب ، متموج ، يؤكد أن الإبداع ممكن ، ولكنه - أولا وقبل كل شىء - اجتهاد ، وإرادة ، وإصرار ، ومواجهة للتحدى . إنه ـ فى كلمة ـ عملية فتح ، وليس عملية تقليد ، حتى ولو كان هذا التقليد فى هذه المرة تقليداً للذات لا للغير .

٤ - كيف إذن تتم المواكبة بين الإبداع والإطار الذى لولاه لا يمكن أن يكون ؟ كيف يمكن أن يلتقى السهم والإطار ؟

هنا تأتى أهمية المشروع ؛ أى تخطيط المسار فى حدود ومستوى معينين ، ذلك المسار الذى فى قلبه ، وانطلاقاً من التعبئة الممكنة فى إطاره ، وفى إطاره فقط ، تنطلق الريادة ، وينطلق الإبداع .

إن فكرة «المشروع» فكرة قديمة - حديثة . هى فكرة قديمة ، عرفناها فى العصر الحديث ، وفى قرننا هذا على وجه التحديد : باسم «الخطة» أو «التخطيط» ؛ ففى كل مجتمع يصبو إلى التقدم نرى أنه لزاما على النخبة الحاكمة ، أو الطبقة السياسية ، أن تحدد خطة للإنتاج وللعمل ، لتحقيق الهدف المنشود . وقد تكون هذه الخطة فى إطار الفكر الاجتماعى المنفتح ، أو الفكر الأوتوقراطى . ثم يلحظ الدارسون أن فكرة الخطة أو التخطيط معروفة منذ أقدم العصور . أليست هى فى واقع الأمر جوهر سياسة كل وجود يهدف إلى تأكيد ذاته فى إطاره الجغرافى التاريخى ، أو فى منطقته ، أو فى عالم أوسع كان يعرف دائما بأنه «العالم» ، حتى تحققت عالمية العالم فى هذا القرن ؟

المهم هنا أن نلحظ أن المشروع - على قدمه ، وعلى الرغم من حداثة تسميته - ينقسم إلى أنواع ثلاثة :

(أ) هناك أولا «المشروع الاجتماعى» - وهو الذى يتخذ فى المعتاد شكل البرنامج لحزب معين ، أو حكومة معينة ، أو نظام ، أو دولة ، حسب الظروف القائمة فى كل مجتمع والمشروع الاجتماعى جوهره تنظيم الموارد ، من حيث الإنتاج والتوزيع ، ومن ثم تنظيم هيكل النظام الاجتماعى ، وتحديد مركز الثقل فيه بين أيدى فئة أو فئات معينة ، أو بين رقعة أكبر من القوى الاجتماعية . والجديد فى فكرة المشروع ، عند مقارنتها بالبرنامج ، أن المشروع يتعدى فى المألوف مدة حكم معين ، وينسحب على مرحلة زمنية متوسطة ، تشمل عدداً من فترات الحكم التقليدية ؛ أى أنه يهدف إلى تشكيل الأرضية الاجتماعية لبلد معين على مدى متوسط من الزمن . ومن هنا يتخذ المشروع الاجتماعى المكانة الأولى بين مختلف المشاريع - على الأقل فى عصرنا الحديث . فهو يجمع بين اللا - مرحلية والزمان البعيد بشكل معقول يبدو واقعياً ؛ أى أنه يقع فى منزلة بين المنزلتين ؛ فهو أفضل وأعمق من مجرد البرنامج السياسى ، وهو أقل شمولا من الأهداف التاريخية بعيدة المدى والمنال .

(ب) ثم يأتى «المشروع القومى» ؛ وهو فى واقع الأمر مشروع شامل ينبع من القوى الحية فى مجتمع ما عند نقطة التهديد واستشعار غالبية المواطنين بأنه لابد من سياسة للإنقاذ وتجديد الدم . إن الصفة المميزة للمشروع القومى هى أنه يتعدى الأرضية الاقتصادية - الاجتماعية ، وكذا الأرضية السياسية ، إلى المشروع الأكثر انتشاراً ، أى المشروع الاجتماعى ، ويعمل على إعادة تشكيل الحياة الاجتماعية ، فى إطار الوطن بأسره ، وباسم جميع عناصره التكوينية المتناقضة ، انطلاقاً من مبادىء عامة يلتف حولها الوطن ، سواء أكانت آنية ، أى مبادىء ثورة أو مقاومة أو تحرير ، أم كانت تاريخية ، أى مستمدة من مسيرة طويلة تمثل ، الأزمة الآنية آخر مراحلها ، بما تطرحه من تحديات لا بد من مواجهتها لاستمرار المسيرة فى شكل مجتمع متعين ، أى مجتمع قومى على أرض وطنه .

(جـ) وأخيراً ، أو هكذا يتبدى الأمر أمامنا ، يأتى «المشروع الحضارى» . والفكرة وكذا التسمية تبدوان كأنها جديدتان محدثتان . إنه مشروع شامل يجمع بين الخصوصية التاريخية وتحديات المرحلة الآنية والرؤية المستقبلية ؛ مشروع يضع فى المقام الأول علاقة ما هو قائم - الفرد والجماعة - مع مسيرة

الزمان ؛ مشروع يغلّب البعد الأعمق على المقتضيات المباشرة ؛ مشروع يمت ، أو هكذا يبدو ، إلى فلسفة التاريخ ، أكثر مما يندرج فى إطار المألوف والممكن . وسوف نعرض فيما يلى لمقوماته وأركانه ؛ ويكفى هنا أن نذكر أنه أحدث الأنواع الثلاثة لفكرة المشروع . ولم تبدأ الدعوة إليه ، فيما استطعنا أن نعرض له من رسائل ، إلا منذ وقت قصير ، وعلى وجه التحديد منذ ربيع ١٩٧٣ .

إن تشعب المشروع فى تاريخنا المعاصر إلى هذه الأنواع الثلاثة ، يدل على أن المشروع الاجتماعى ، وكذا المشروع القومى ، تسابقا منذ عصر الثورات الأوروبية وموجات التحرر الوطنى فى أرجاء الشرق الحضارى ؛ فى حين لم يظهر المشروع الحضارى فى أفق علوم الإنسان والاجتماع إلا منذ سنوات قلائل حقاً .

وقد ذهب مفكرو الغرب الصناعى إلى أن «المشروع الاجتماعى» هو الإبداع السياسى والفكرى المتميز ، عندما نادى به نفر من قادة أوربا الغربية فى الستينيات ، وكان برامج الأحزاب الكبرى ، بل مختلف المدارس التكوينية للفكر والعمل منذ عصر الثورات والتحرر ، كانت على غير ذلك . ولكنها «الموجة الجديدة» التى أريد لها أن تكون تجديدية ، بل ريادية . وقد ترتب على الهجوم الشامل ضد الفكرة القومية ، بفضل تسلط الفكر الصهيونى المعادى للقومية على علوم الإنسان والاجتماع فى عصرنا ، أن انزوت فكرة المشروع القومى ، على الرغم من أن تحرير مختلف أقطار أوربا الغربية نفسها إنما قام على أساس الجبهة الوطنية ، وبرامج حركة المقاومة الوطنية ؛ أى على أساس مشروع قومى متحقق فى التاريخ المعاصر على مرأى ومسمع من الجميع . وعندما ظهرت المشاريع القومية الكبيرة فى الشرق الحضارى ؛ فى أمتنا العربية حول مصر ، وفى الصين واليابان ، وفى المكسيك والهند ، وفى أفريقيا السوداء (تانزانيا وغينيا على وجه التحديد) ، أسرع أعلام الفكر الاجتماعى والسياسى الغربى المعادى للقومية باتهام هذه المشاريع بأنها مشاريع متعصبة قومياً ، وأنها عنصرية وهدامة .

هكذا ظلت فكرة المشروع محاصرة فى إطار الصراعات السياسية . وقد تغلب عليها الطابع المتنكر للقومية ، فأصيبت هذه الفكرة بضربتين : العزلة فى قطاع الحركة السياسية الآنية من ناحية ، ثم الانقطاع التام - من جهة أخرى - عن علاقتها الجدلية التكوينية بعملية الإبداع ، بوصف المشروع إطار السهم ، وساحة الممكن ، وسياج المرتقب .

هكذا اختفت تدريجاً عن الأنظار - من الناحية الاجتماعية التاريخية - إمكانية تحقيق الإبداع بشكل فعال ، وتحول الإبداع إلى اجتهادات متفردة ، تسلط عليها أضواء وسائل الإعلام ، حسبما تراه دوائر الهيمنة الإمبريالية والصهيونية المعادية لحرية الشعوب ، ولمحاولتها تأكيد شخصيتها الحضارية والثقافية والقومية .

٥ - كيف ، إذن ، يمكن أن نعرف المشروع الحضارى ؟ وما قسماته المميزة ؟

(أ) المشروع الحضارى يتميز عن النوعين الآخرين بأنه مشروع شامل ، من حيث إنه يهدف بشكل صريح وواضح إلى أن يكون الإطار الأعم لكل الخطط والمشروعات والمبادرات داخل مجتمع معين ، وفى أغلب الأحيان بالنسبة لعدد من المجتمعات القومية التى تشكل دائرة جيو - ثقافية (وأحيانا لعدد من هذه الدوائر الجيو - ثقافية) فى قالب أعم ، هو القالب الحضارى الشامل ، كقالب الشرق الحضارى ، أو قالب الغرب الحضارى . وهو شامل - من ناحية أخرى - من حيث إنه يجمع بين أطراف الزمان ، أى أطراف المسيرة الزمنية للمجتمعات المعنية منذ تكونها وحتى مستقبلها المنتظر . فهو شامل - إذن - بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وليس على وجه التعميم .

(ب) وجوهر المشروع الحضارى يتمثل فى أنه يهدف إلى تحديد مكانة صاحب المشروع - أى مجموعة المجتمعات القومية أو المناطق الجيوثقافية - من المسيرة التاريخية للإنسانية جمعاء أولا ، وللمجموعة المعنية على وجه التحديد ثانيا . إنه يطرح هذا السؤال : من نحن بالنسبة لحركة التاريخ التى نحن فى قلب عملية تشكيلها على نحو فعال ، وبإرادة ريادية واضحة ؟ ثم هذا السؤال : كيف يمكن أن نصبح طرفا فعالا فى **المبادرة التاريخية** ؟ وهى المبادرة التى تشمل بشكل تكوينى الريادة الفكرية والعلمية والفنية ، ابتداء من الريادة السياسية ؛ أى أنها تشمل بشكل تكوينى جميع نواحى الإبداع وأنواعه .

(جـ) وفى قلب هذه العملية كلها ، يعمل المشروع الحضارى على إدراك المؤثرات والعوامل التى صاغت ولا تزال تصوغ مفهوم العالم فى نظر المجتمع أو المنطقة الجيو - ثقافية صاحبة الشأن . ومفهوم العالم يتشكل فى الأساس من إدراك حقيقة المكان بالنسبة للدوائر المحيطة ، وفى بعض الأحيان فى إدراك «عبقرية المكان» ، أى فى إدراك العلاقة بين الإطار الجغرافى - التاريخى ، فى دائرتيه الداخلية المحلية ، والخارجية الجيو - سياسية ، والدوائر المحيطة التى منها يتكون العالم ؛ وهى رقعة ظلت محدودة تماما فى العصور القديمة ، ولم تتسع إلا ببطء ، من خلال طفرات تمثلت فى مراحل تكون الإمبراطوريات ، حتى تشكل وعى «عالمية العالم» فى مطلع هذا القرن بفضل الكهرباء والمواصلات الحديثة ، الخ . إن مفهوم العالم مرتبط ارتباطا عضويا بتصور الزمان ؛ وهو تصور يختلف فى الأطر الحضارية والدوائر الجيو - ثقافية القومية وفقا للأنظمة الفكرية والدينية والفلسفية التى تسودها . إن مفهوم العالم والزمان فى حضارة مصر الفرعونية ، وفى الأمة الإسلامية ، وفى القارة الصينية ،

وفى المجتمعات الهندية فى أمريكا الوسطى والجنوبية قبل سحقها ، الخ ، يختلف عن مفهوم العالم فى أوربا منذ عصر النهضة والثورات البورجوازية ، وبينهما هوة شاسعة . ومن تفاعل مفهوم العالم وتصور الزمان مع عملية الجدلية الاجتماعية والصراعات الجيو - سياسية يتشكل تدريجيا مفهوم الإنسان فى مختلف الدوائر الثقافية والقومية . وهنا يصبح لزاما على المشروع الحضارى أن يأخذ فى الاعتبار هذه العناصر التكوينية كلها لكى يستطيع صياغتها إطاراً معقولا ومقبولا لإنسان الغد فى المجتمعات المعنية .

(د) تؤدى هذه الرؤية والمفاهيم إلى تحديد سلّم القيم ؛ أى السلّم المعيارى ، الذى سوف يحدد أسلوب التعامل داخل المجتمعات المعنية فى قلب مشروعها الحضارى ، توكيدا لمعانى الاستمرارية - من جهة - ومعانى التغيير الممكن والمرغوب فيه - من جهة أخرى - بما فى ذلك إمكانات تعبئة الطاقات البشرية والمادية ، وكيفية المراس السياسى والمادى والعلمى ؛ وهى حدود كل إبداع ممكن ومواده . ومرة أخرى نلتقى هنا بمسألة التراثية ، بوصفها استمرارية أو قدرة على التجديد . إن سلم القيم ليس إرثا ثابتا وجامدا ، ولكنه نظام للتعامل مع الإنسان والمجتمع والكون ، يتسع ليحتوى فى رحابة التطوير والتجديد وإعادة التشكيل لملاءمة تحديات العصر التى تقتضى أولا وقبل كل شىء القدرة على التحرك الجرىء لتغيير الأرضية ، ومن ثم تغيير النتائج والوجهة ، مادامت الحركة أو المبادرة الإيجابية هى قانون الوجود المتجه إلى مستقبل أكثر ثراء وإنسانية ، برغم كل التحديات : سلم القيم يتدرج من التصوف إلى العالمية ، ومن تقديس الأنا إلى الإيمانية ، ومن سيادة الإخاء الاشتراكى إلى هيمنة قيم السوق . إن سلم القيم هذا هو الذى يعطى لونه ونكهته للمشروع الحضارى المتميز .

(هـ) وفوق هذا وذاك ، وعبر عملية تشكيل المشروع الحضارى المرتقب بأسره ، ترفرف أعلام الحياة الفكرية والروحية المتميزة لعالمنا العربى ، منبع الديانات ، وبخاصة ديانات التوحيد ، وعالم الإيمانية حقا ، ومصدر الفلسفات الأولى التى منها تشكلت فلسفة يونان ، فى حين صاغت المدارس الفلسفية الأخرى للشرق الحضارى ، ابتداء من الصين ، القالب التكوينى المرموق لفنون النحت والعمارة والتصوير . أضف إلى هذا وذاك الكتابة ، التى اتسمت كلها بعمق النظرة إلى ما يتعدى الرؤية المباشرة ، وامتداد هذا الإسهام إلى حد أنه دفع بعض المتعجلين ، وبخاصة المستشرقين فى الغرب ، إلى الادعاء بأن العقل للغرب ، والعيان والحس للشرق . هذه الرقعة الجبارة ، وهذا الطابع الشامل ، وهذه الموجة العارمة التى لونت إسهامات شرقنا العربى منذ أقدم الأزمنة حتى اليوم ، لابد أن تلعب دورا مركزيا فى تشكيل المشروع الحضارى العربى المرتقب ؛ وهو المشروع الذى سوف يقوم على منح المتعالى - الإيمانية ، والدين والفلسفة ، والمنطق العيانى فى قلب الفكر النقدى ، والاهتمام بالنسق الجمالى فى قلب البناء والإنتاج - دورا مركزيا بحق فى البناء كله .

(و) ثم تأتى مسألة الأداة ، متمثلة فى الفرد أو فى الجماعة . وبين هذين الطرفين تتمثل مكانة الدولة ، أى مقام السلطة الاجتماعية . إن مفهوم الدولة بوصفها مركز السلطة الاجتماعية وأداتها فى مجتمع معين ، يلعب دورا مركزيا فى الربط بين المبادرة ، أى الإبداع ، والإطار المحيط ، إطار الممكنات ، بما تُيسر من مجالات تشجع على التحرك بل الفتح الريادى بعيد المدى ، أو بما تشتمل عليه من ضوابط وموانع كثيرا ما تعوق الإبداع . ولا شك أن هذا البعد ، بعد الدولة ، يلعب دورا أكثر أهمية فى عصرنا مما كانت عليه الحال فى العصور الماضية ، نظرا لوسائل المرحلة الثانية للثورة الصناعية ، أى مرحلة الثورة العلمية والتكنولوجية ، وسيطرة وسائل الإعلام والإلكترونيات . وأكثر من هذا وذاك ، ممارسة الدولة المعاصرة ، منذ الثلاثينيات ، لدور مركزى متزايد فى مجالات الاقتصاد والثقافة ، بالإضافة إلى دورها المركزى فى مجال الحكم السياسى .

من هذه العناصر ، إذن ، يتكون الهيكل العملى لتشكيل المشروع الحضارى . ولكن جوهر المشروع الحضارى لا يختلط بالضرورة مع هذا الجهاز التكوينى العملى ، بل إنه يشكل مجالا متميزا ، نعرض له الآن .

٦ - كيف يمكن إذن أن نتصور جوهر المشروع الحضارى العربى ؟

ذكرنا ، فيما سبق ، العناصر التكوينية للمشروع الحضارى ، ولكل مشروع حضارى ممكن فى علاقته العضوية بعملية الإبداع والريادة . والمسألة إذن ليست مسألة إجرائية ، ولكنها هى مسألة توضيح المضمون الممكن للمشروع الحضارى العربى فى عصرنا ، الذى فى إطاره ، وفى إطاره وحده ، يمكن أن تنطلق موجات الإبداع ، وحركة الريادة ، لتحقيق المستقبل المرتقب .

(أ) المشروع الحضارى العربى المرتقب يتسم ، فى المقام الأول ، بقدرة نادرة على تعبئة طاقات الاستمرارية الحضارية عبر التاريخ . ذلك أن أمتنا العربية تجمع بين أنواع مختلفة من المجتمعات القومية فى نطاق مجموعة الدول الوطنية المستقلة التى منها تتكون هذه الأمة . وهذه المجتمعات تتكون فى الأساس إما من عدد من المجتمعات التى تمتّ بدورها إلى أعماق التاريخ الحضارى ، أو تمتّ إليه على نحو يبدو أكثر تشعبا وتقطعا (وإن كان على كل حال قادرا على الإفادة من هذه الجذور) ، وهى الحالة القائمة فى معظم الأقطار العربية ؛ وإما من مجتمعات لها اتصال حضارى مرموق ، وإن كان أقل قدما من مصر ، كما هو الحال فى المغرب على الخصوص . وجملة القول : إن هذه القدرة

على التعبئة ، بالإضافة إلى نمو المعدل السكانى الديموغرافى ، تكون أساسا وطيدا إيجابيا إلى أبعد درجة لظهور موجة من الشباب المرتبط بالخصوصية التاريخية ، وإن كان ملتفتا بطبيعة الأمر إلى ضرورة مواجهة التحدى .

(ب) إن القسمة المميزة الثانية للمشروع الحضارى العربى الممكن تكمن فى هيمنة معانى الوحدة على معانى الفرقة ؛ أى أولوية كل ما يجمع على كل ما يمزق ، مادام التطور يتم بطريقة جدلية عبر التاريخ . ولابد هنا من وقفة سريعة للتمعن فى أسباب هذه الوحدة المؤسسية . وباختصار شديد يمكن أن نقول إن معظم مجتمعاتنا العربية وأهمها إنما يمت إلى نمط المجتمعات المائية الزراعية التى اضطرتها الظروف المناخية إلى إقامة اقتصاد يرتكز على السيطرة على المياه ، مياه الأنهار ، دون الإفادة من الأمطار الطبيعية . ومن هنا ظهرت الحاجة إلى سلطة مركزية موحدة ، تنظم المياه والسدود والرى والصرف . ومن هنا أيضا كان ازدهار الزراعة ومعانى الحياة المتحضرة فى معظم أنحاء هذه المنطقة ، خصوصا فى وادى النيل وما بين الرافدين . ومن هنا أصبحت هذه المنطقة - على نحو مباشر - محور الغزوات المتتالية ، والضرب المركزى ، منذ العصور القديمة ، وعبر موجات الغزو الحضارى والاستعمار التقليدى والإمبريالية والصهيونية ، بحيث أصبحت أكثر المناطق الجيو - سياسية والجيو - استراتيجية خطورة فى العالم بأسره . وقد أكدت هذه الأوضاع ، وتشابكها العضوى ، ضرورة إقامة الوحدة ، سدا منيعا فى مواجهة الغزو ، وتوكيداً لإصرار شعوب هذه المجتمعات على الاستمرارية ، واسترداد معانى الثراء الحيوى الذى تمتعت به أجيالا وأجيالا قبل انكسار القرن الخامس عشر .

وهنا يجدر بنا أن نذكر أن هذه الحالة ليست متفردة ؛ إذ إننا نشهدها أيضا فى معظم الدوائر الثقافية الكبرى لحضارات الشرق ؛ فى فارس ، والهند ، شمالا وجنوبا ، والصين ، وفييتنام ، وكذا فى المناطق الخصبة من أفريقيا السوداء . ولكنها تربة الإشكالية هى التى تميز هذه الحالة حقا فى المنطقة العربية على وجه التحديد ، فى وادى النيل وفى منطقة ما بين الرافدين .

ومعنى هذا أن المشروع الحضارى المرتقب سوف يقدم دوما معانى التضامن على معانى التمزق ؛ معانى الجماعة وقيمها على نهج الانفرادية والانزواء والتنكر للغير ؛ أى ، فى كلمة ، معانى التضامن والتآخى والتعاون والمشاركة والعدالة الاجتماعية والنهج الاشتراكى على معانى الفرقة والتفرد والعزلة والصراعات الداخلية ، وإن كانت هذه الأخيرة جزءا لا يتجزأ من الجدلية الاجتماعية عبر مسيرة التاريخ .

(جـ) تتميز القسمة المميزة الثالثة للمشروع الحضارى بسيادة النهج الاستراتيجى ، أى التاريخ البعيد ، على الأسلوب التكتيكى ، أى الإنجاز المتعجل ، قصير المدى ، برغم بريقه وجاذبيته . من هنا اتسمت حضارات الشرق العربى ، وسوف يتسم مشروعنا الحضارى المرتقب ، بالحرص على أن تكون الريادة جزءاً لا يتجزأ من الاستمرارية ، أى أن تكون الريادة والتجديد والإبداع بمثابة المقدمة المرتبطة عضويا للعملية فى عمومها ، تقودها الطليعة المعترف بها من الجسم الاجتماعى كله أو معظمه ، فلا تتحرك هذه الطليعة الريادية الإبداعية وكأنها بمعزل عما تتحدث باسمه ، وكأنما الريادة هى تفرد والإبداع بدعة . ومن هنا سوف يلعب الإبداع فى قلب المشروع الحضارى العربى المرتقب دورا مختلفا عنه فى المجتمعات الغربية الصناعية ، وبخاصة فى مرحلة أزمتها الحضارية الحالية . وليس الهدف هو مجرد الإتيان بما هو مغاير ، ولكنه فى الحقيقة **فتح مسالك جديدة معترف بها فى معظم الجسم الاجتماعى ، بحيث تصبح هذه المسالك ثغرات يمكن أن تنطلق من خلالها موجات الفعل والعمل المؤثر حقا على المدى البعيد** . ذلك بأن هذه المواكبة وذلك الارتباط العضوى بين المقدمة ومعظم الجسم الاجتماعى تؤثر - لا مفر - على معدل سرعة التحرك ، على نحو يؤدى إلى نوع من الشعور بأن الأمور أكثر بطئاً مما هو منتظر، وهى على كل حال مغايرة كل المغايرة لما يراه مثقفو العرب وفنانوهم فى عواصم المجتمعات الصناعية البراقة ، قبل أن يمعنوا النظر فى جذورها العميقة بعيدا عن الأضواء .

(د) إن القسمة المميزة الرابعة للمشروع الحضارى العربى المرتقب ترتكز على القسمات المميزة الثلاث التى ذكرناها بشكل مبدئى فيما سبق ؛ بناء كبير ، راسخ الأركان ، حريص التحرك ، يقبل الإبداع والريادة فى إطار الاستمرارية وامتدادا لها ، فى قلب حصار ضارٍ لا هوادة فيه . صورة تحتاج إلى التأمين والمتانة . ومن هنا كان مقام مركز السلطة الاجتماعية فى المشروع الحضارى كله ؛ فلن تكون جهازا للسطو والسيطرة باسم أقلية ، بل بوتقة لتعبئة الإمكانات والطاقات والروافد التى تقدمها مختلف المدارس التكوينية للفكر والعمل القومى ، من زواياها المختلفة . إنها دولة « المدينة الفاضلة » حقا ، وبدونها لا يستطيع المشروع الحضارى المرتقب أن يحقق الظروف المواتية لانطلاق الإبداع وضمان الاستمرارية فى قلب عالم متقلب .

٧ - حاولنا ، فى النقاط السابقة ، أن نقدم تصورا للعلاقة بين الإبداع العربى من ناحية ، والإطار الأعم الذى يتحرك فيه هذا الإبداع وينطلق منه ، ألا وهو المشروع الحضارى العربى المرتقب . وقد جاء هذا العرض المقتضب الأولى بكل معانى الكلمة ، مليئا بالإشارات إلى التساؤلات والتناقضات والقضايا غير المحلولة . ومعنى هذا أن ما قمنا به هنا هو فى الواقع تقديم جدلية إشكالية الإبداع فى عالمنا العربى ، والتنقيب عن علاقته العضوية بالمشروع الحضارى الشامل .

ولا شك أن منطقة التناقض الرئيسية ، ولا نقول الصدام ، هى تلك التى تتحدد فى نطاق الخصوصية والتمايز . إن

خصوصية الأمة العربية ، وفى داخلها خصوصية عدد من المجتمعات القومية الرئيسية بها ، تكاد تحدد مجال التحرك الممكن بسياج من حديد ، وإن بدا شفافا لمن مارسه من الداخل ممارسة حياة . إن التمايز ضرورى بالنسبة لكل حركة إبداع ؛ وهو حيوى بالنسبة لكل صاحب إبداع . إنه يبدو ممكنا ، وليس فقط ضروريا ، وإن كان يتحرك فى إطار خصوصية تتصف بالمركزية إلى درجة بعيدة جدا ، وتتصف كذلك بالحرص كل الحرص على الإبقاء على هذه الاستمرارية بواسطة الوحدة الوطنية المطلقة . كيف يمكن إذن للمفكر والفنان والعالم المبدع أن ينطلق ؟ إنها إشكالية التناقض التقليدى بين المثقف والدولة ؛ وهى إشكالية حقيقية وإن جاءت إلينا بصورة مبالغ فيها على أساس عصر الفردية فى الفكر الغربى ، منذ انطلاق الثورات البورجوازية ، ثم انقسام الغرب بين النظامين الاشتراكى والليبرالى ، وما ترتب على ذلك من تصعيد للتناقضات والصراع الفكرى .

لكن القضية قائمة ولا شك ، تؤرق بال الباحثين ، وتشكل عقبة غير هينة أمام الساعين إلى التجديد . ومن ناحية أخرى فإن حركة الإبداع والتجديد قائمة على قدم وساق ، فى كل المجالات ، وإن كانت تتسم باستمرار الحرص على التلاقى مع السواد الأعظم من الحاسة الشعبية والاستمرارية الاجتماعية ، مختلفة فى ذلك عن مثيلاتها فى دول الغرب الصناعى الرأسمالى الليبرالى ، وإن كانت لا تختلف عما نراه فى معظم مجتمعات الشرق الحضارى ، على اختلاف أنظمته الاجتماعية ؛ فى اليابان والصين ؛ فى الهند وأفريقيا ؛ وفى أجزاء مهمة من أمريكا اللاتينية . ومن هنا وجبت الإشارة إلى أن هذه الإشكالية ليست إشكالية منع بقدر ما هى إشكالية تحرك إبداعى وريادى متخصص ، يمكن أن ينطلق ، وهو ينطلق فى الواقع ، فى قنوات تنتظره ، بل تتوحد معه فى أحيان كثيرة ، مادام هو لا يتنكر لها . وثم نقطة ثانية لا تقل أهمية فى هذا المجال ، ألا وهى موضوع فاعلية الإبداع فى مجتمعاتنا . لعل تحديد نوعية الإجابة فى هذا الصدد أيسر مما هى عليه بالنسبة للقضية الأولى . ذلك أنه من الواضح ، على أساس ما عرضنا له ، أن هذه الفاعلية ، فاعلية الإبداع والريادة ، تتحقق فى الواقع فى ارتباطها العضوى بالمشروع الحضارى ، وعبر هذا المشروع ، بوصفها الرأس المنقبة الطليعية لتحقيق المشروع . ومعنى هذا أن الإبداع المتفرد ، المنعزل عن أرضية تشكل المشروع الحضارى وتحركه ، يصعب عليه أن يؤتى ثمارا فعالة ، بل من الممكن أن يؤدى إلى تضييق المجال أمام أصحابه .

وهناك أسماء كثيرة ، وأمثلة رائعة مرموقة ، تتسابق لتشكل تصور الإبداع الممكن التحقيق ؛ الإبداع الفعال ؛ الإبداع الفاتح .

فلو حصرنا الأمر على انتقاء هذه الأمثلة داخل مجتمع واحد من مجتمعات أمتنا العربية فى مصر على وجه التحديد ، لطال السرد . فهناك دولة محمد على ، أولى الدول من حيث المزج بين رجال الفكر والسلاح فى الشرق الحضارى بأسره . وقد سبقت فى ذلك دولة « ميجى » فى اليابان بستين عاما . وريادة الشيخ رفاعة الطهطاوى فى تكوين فلسفة الثقافة الوطنية ، وفى تكوين كوادر الدولة الصناعية والحربية الجديدة . وتحرك إبراهيم باشا من مصر إلى مركز الخلافة الإسلامية فى القسطنطينية عبر المسيرة العربية . والريادة الإبداعية الخالدة لعبد الله النديم ، خطيب الثورة فى سنوات المنفى الداخلى ، وأحمد شوقى ، الرائد المبدع للشعر العربى المعاصر ، ثم جيل الحب والوفاء ، جيل صلاح عبد الصبور ورفاقه . وسيد درويش ، العاشق الهائم لروح وطنه ، والمبدع المجدد لموسيقانا العربية العصرية الشعبية معا . ومحمود مختار ومدرسته وخلفاؤه ، وجمال السجينى ، وحامد ندا ، وآدم حنين ، وغيرهم . والريادة القصصية والمسرحية على أيدى توفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى . ثم الجيل الجديد من كتاب القصة فى بلادنا بعد حرب أكتوبر . وتجديد فنون الحرب ، استراتيجيا وتكتيكيا ، عبر حروب مصر العربية الست فى سيناء وعلى القنال ، وكذا فى اليمن . وتجديد النظرة إلى الفلسفة على أيدى مصطفى عبد الرازق ، وفلسفة تاريخ الشخصية المصرية بفضل جمال حمدان وصبحى وحيدة وحسين فوزى وصحبهم . وتجديد المعمار على أيدى حسن فتحى ، والصياغة السينمائية بفضل جيل شادى عبد السلام ، وصلاح أبو سيف ، ومن واكبهما . وماذا نقول عن الإبداع التراثى العصرى معا لأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب فى شبابه ؟ إنها أمثلة بين عشرات ، بل مئات ، من الأمثلة - فى إحياء العلوم والتاريخ ، التكنولوجيا وعلم المصريات والرياضة والذرة - كلهم أعلام يشهدون على حركة تدور فى أعماق الأمة ، فى صمت وإصرار . ولو أردنا هنا توسيع المجال إلى أرجاء أمتنا العربية ، منذ ابن خلدون والفارابى وابن سينا وابن رشد ، وهم علامات على أجيال من علماء الرياضيات والطبيعة والطب وفنون العمارة والحياة ، حتى أولئك الذين فتحوا أبواب العصر ، لطالت قائمة الريادة والإبداع والعمل الطليعى صفحة تلو صفحة . ولا شك أننا سوف نلقى هذه الأسماء الكريمة فى بحوث مواكبة ، وهى على كل حال ماثلة فى الأذهان والوجدان .

إنها قائمة تطول مادام الاجتهاد قائما ، والمشروع الحضارى مطروحا ، على الأقل من حيث هو فرض وواجب قومى .

فلنمض معاً إذن على طريق واحد ، يتعلم فيه بعضنا من بعض ، إثراء لما ورثناه من إمكانات حضارية هائلة ، وتحديا لما يحاصرنا من صعاب وتهديدات لابد أن نقتحمها .

ولو قيل : ليس أمامنا إلا هذا الخيار ، لقلنا : لم لا ؟ فهل من إبداع دون بذل وصراع وعطاء ؟

اللغة العربية وقضايا الحداثة

ناصر الدين الأسد

يُدْخِلُنا عنوان هذا البحث - من أوسع الأبواب - فى النقد الحديث ، ومذاهبه ، واتجاهاته ، ونظرياته ، واصطلاحاته المختلفة . وسأحاول ما وسعنى الجهد أن أتجنّب هذه المتاهات ، وأن أتخطى الحواجز التى تنصبها هذه الألفاظ - بمضامينها وأساليبها - أمام الرؤية الصافية المباشرة للموضوع ، وأن أعود إلى الحسّ الإبداعى أحاوره وأجلو أسراره ، وإلى التجربة الشخصية أمتح من مَعينها ، وإلى ينبوع العلاقة السليمة بين المرء والأشياء بغير وساطات خارجية بينها ، وبغير قنوات دخيلة تمتدّ فتفصلها وتسىءُ الفصل ، وكان المقصود بها أن تصلها وأن تحسن الوصل .

ثم إننى سأحاول أيضا ما وسعنى الجهد أن يكون الأسلوب فى تناول الموضوع أسلوبا واضحا ، ينقل الأفكار والمشاعر ، فيفهمها من تصل إليه ، ويؤدى مضمونا محدّدا ، بينهما صلة متلاحمة هى الصلة الطبيعية بين الأسلوب والمضمون . وبذلك أتجافى عن الأسلوب الذى يَسْقُط فى مَهاوِى الغموض المظلم أو الظلام الغامض الذى لا يفهمه أحد ، وإن قام من يُظْهِر الفهم له ، والإعجاب به ، ويبذل جهده لشرحه وتقديمه لغيره ، والترويج له ؛ وعن الأسلوب الذى لا يؤدّى مضمونا محدّد الدلالات ، أو ليس بينه وبين مضمونه صلة ، حتى إن القارىء ليحسّ بينهما بالقطيعة والتدابر ، فالألفاظ والأسلوب من واد ، ومدلولاتها ومضمونها متردّية فى واد آخر ، وبين الواديين جبال شاهقة تباعد ما بينهما ، وتقطّع وشائجهما .

وأوّل ما يقتضينا هذا النهج أن نحدّد ألفاظ جانبى العنوان تحديدا يتفق مع ما نتوخّاه من الوضوح والإفهام ، ثم نجمع بينهما جمعا يكشف الصلة التى ربطتهما فى هذا العنوان . فاللغة العربية ، وهى أحد جانبى العنوان ، هى هذه اللغة العربية الأدبية الواحدة منذ أن عرفناها فى الشعر الجاهلى إلى يوم الناس هذا عند من يعرب بها ولا يعجم ، ويعبّر بها ولا يجمجم ، من أصحاب البيان المبين ؛ غير المُغْرِب ولا الهجين . ووصفها بـ « الواحدة » لا ينفى نموّها وتطوّرها وتجدّدها فى ألفاظها وفى أساليبها ، ولا ينفى استحداث ألفاظ لم تكن من قبل فى اللغة ، ولا ينفى استعمال ألفاظٍ لغير ما كانت تستعمل له ، أو استقبال ألفاظ من لغات أخرى لتدلّ على معان ليس فى اللغة ألفاظ منها تدلّ عليها ، أو كانت فيها تلك الألفاظ وقَبِلَتْ - لسبب ما - أن تضيف إليها لفظا من غيرها للمعنى نفسه ، أو لمعنى قريب منه ، ولا ينفى موت ألفاظ كانت تدلّ على معانٍ فابتعدت الحياة عن هذه المعانى وعن ألفاظها فأصبحت تلك الألفاظ من الغريب المهجور أو الممات . أمّا الأساليب فما أكثر تعدّدها واختلافها فى العصور المتعاقبة فى البيئة الواحدة ، أو فى العصر الواحد فى البيئات المختلفة ، بل إن الأساليب لتتعدد وتختلف فى العصر

الواحد والبيئة الواحدة بين الأشخاص المختلفين . وهذا كلّه مما كتب فيه الكاتبون فاستوفوه . وأغنونا عن إعادة القول فيه فى هذه المقالة ؛ وما أحسب أحدا يُماحِكنا فيه حتى يُحوِجنا إلى أن نمضى فى التفصيل بضرب الأمثلة وبيان العلل .

وكان مما استوفاه أولئك الكاتبون أن كل ذلك التنوّع أو التعدّد أو الاختلاف فى الأساليب إنما كان يجرى على نمط أصيل من اللغة ذاتها ، ويدور فى فلك منها نفسها ، ويتحرك فى داخل إطار يمسكه أن يفلت أو ينحرف . وهو دليل على أنها حقّا اللغة « الواحدة » ، وهو حين يدلّ على وحدتها إنما يدلّ أيضا على أصالتها ، وتماسك شخصيتها ، وعلى قدرتها على البقاء وعلى الحياة المستمرّة ، وذلك من خلال قدرتها على النموّ السليم النابع من ذاتها ، المحكوم بأصولها وقواعدها . والشأن فى الألفاظ المستجدّة التى يستحدثها العصر للوفاء بحاجاته هو الشأن نفسه فى الأساليب ؛ فإن لاستحداثها أصولا وقواعد من القياس ، والذوق اللغوى ، والإلْف فى السمع ، وما يتصل بكل ذلك من مثل القدرة على الشيوع والإفهام ، مع الحاجة الحقيقية إلى هذا الاستحداث . وهذه ضروب من العلم لا بدّ أن يعلمها الكاتب مهما تكن « الأجناس » الأدبية التى يكتبها ؛ ولا يجوز لجاهل بها أن يقتحم حرماتها ، ويزعم لنفسه الحقّ فى التصرّف بما لا يعرف من أصول التعامل معه ؛ فذلك غير جائز فى أى شأن من شئون الحياة ، وهو أجدر ألا يجوز فى شأن من أسمى هذه الشئون وهو « الفن » الأدبى . وليس يستقيم فى الفهم أن يدّعى مدّع أن طول الخبرة وتعاقب الممارسة فى الكتابة تغنيان عن العلم والمعرفة ، كالشأن فى بعض الأمور الدنيا فى الحياة . فطول الخبرة وتعاقب الممارسة فى الفن ، مع الجهل بأدواته وآلاته ، والعجز عن معرفة أسرارها وطرق استعمالها ، وعن الإحاطة بآفاق تراثها ، إنما هما تراكم لطبقات من الجهل ، بعضها فوق بعض . والخبرة والممارسة هنا ليستا إلاّ امتدادا زمنيا لموقف واحد غير متطور ، يخلو من ثراء المعرفة الصحيحة ، ومن تفتح النفس والفكر على الجديد المبتكر . وطول الخبرة فى ارتكاب الأخطاء لا يقود إلى الصواب ؛ وتكرار الممارسة للركاكة والفهاهة والضعف لا ينتهى بالممارس إلى النصاعة والفصاحة والقوة ؛ وتراكم التجربة فى الانفصال بين التعبير والتفكير لا يؤدّى إلى الاتصال بينهما .

ولئن كان غياب المعرفة الدراسية المنظّمة لا ينتقص من أثر السليقة والموهبة السليمة فى البيئات التى يتوارث فيها الشعراء - مثلا - المقاييس الفنية ، أو يتلقّونها اكتسابا ممن حولهم ومما يحيط بهم . إن الأمر مختلف فى البيئات التى ابتعدت عن هذى الفطرة ، وعن الأصول السليمة ، وأصبح على « الفنان » أن « يعمل » ويشقى ليصقل موهبته ويقيمها على أسس صحيحة ، وليتعلّم استعمال أدواته وآلاته ، ومواد عمله التى يعايشها ويعالجها ، ودرجات ألوانه ، وطبقات أنغامه ، وليصبح جديرا باحتلال مكانته فى الفن فى عالم مائج سريع التطوّر ، بل هو سريع التغيّر ، ولكنه مع ذلك - أو ربما من أجل ذلك - وثيق الصلة بتراثه ، دائم الاسترفاد به ، عميق الفهم لآفاقه الموحية ، مهما يَظْهَر بعيدا عنه ، أو متقطعا منه . وهو فى الوقت نفسه عضو حىّ متفاعل مع حركة الفنّ والثقافة من حوله فى العالم ؛ يشرب منها نَهَلا وعَلَلا ولا يكاد يرتوى . وما من ثقافة انكفأت على نفسها وأخذت تجترّ مخزونها ، مهما يكن هذا المخزون غزيرا ، إلاّ نضب مَعِينها بعد حين ، وأصبحت عاجزة عن العطاء حين صارت عاجزة عن الأخذ . ولا بد لكل نهر - مهما يعظم مجراه ، ومهما يغزر ماؤه - من روافد تصبّ فيه ، ومن منابع يستمرّ فيضها ولا ينقطع تدفّقها ، ومن مجرى يمسك أطرافه ويسدّد اتجاهه . فإذا غاضت عن هذا النهر العظيم منابعه وجفّت روافده ، وتعدّدت مجاريه فتوزّعت مياهه ، وانسابت هدرا فى كل اتّجاه ، كان لا بدّ له من أن يتحوّل إلى جدول صغير ضئيل ينضب مع الزمن . والمنابع هى التراث بما فيه من تقاليد أدبية ، ونماذج فنية ، ومثل إنسانية ، تجتمع كلها لِتبرز المعالم الأساسية لشخصية الأمّة وهويتها الثقافية . والروافد هى هذه الثقافات العالمية بما فيها من روائع إنسانية ، ومن آيات فنّية باقية على الزمن ، متجدّدة مع تعاقب الأجيال والعصور ، تنمّى العقل ، وتصقل الذوق ، وتفتح أمام الفكر والوجدان آفاقا رحبة ممتدّة ، يرتادها الفنّان فيقبس منها رؤى جديدة ، ويتزوّد منها - فى الشكل والمضمون - بما لم يكن ليدرك طرفا منه لو لم يجد الجرأة فى نفسه على اقتحام هذه العوالم الغريبة المجهولة من قبل . ثم يتمثّل كل ذلك فى نفسه حتى يصبح جزءا منها ، فيندمج فى أعماقه مع موروثه . . . مع تراث أمته ، فتلتقى المنابع والروافد معا فى اتساق وتآلف ، فى نفس واحدة ، وثقافة واحدة . والمجرى الواحد الذى يمسك مياه هذا النهر العظيم أن تتوزع وتتبدد ، إنما هو الأصول الثابتة لمنطقها اللغوى ، ولذوقها الأدبى ، اللذين يرسمان الإطار العام لحركة التطور والتجديد : يسمح بها فى داخله ، ويمنحها الحياة من روحه ونفسه ، ويعينها على الاستمرار ، ولكنه يحرص على ألاّ تتسرّب من خلاله إلى خارجه فتضلّ وتتخبّط ، ثم تغتالها الغربة وتمزّقها الحيرة .

* * *

والثقافة الحيّة النامية هى الثقافة القادرة على الجمع المتوازن بين الثوابت والمتغيّرات : الأصول ثوابت والفروع متغيرات ، وكذلك اللغة والأدب والفن ، بل كذلك الحياة السليمة بعامة . ومن هذا الجمع المتوازن تنشأ الخصوصية والتمايز ، وهما أصل الفنّ بعامّة ، والأدب بخاصّة . وبغير الخصوصية والتمايز تضيع شخصية الأديب الفرد ، وتنمحى شخصية الأمّة . والتماثل تكرار وتطابق وتقليد ، وهو إمّا عيشٌ فى الماضى وتحجُّر فيه ، وإمّا تعبُّدٌ فى محراب الغير ، وانسلاخ من ذات الفرد ، ومن حقيقة الأمة .

واللغة هى مستودع ثقافة الأمة . وأداتها للتفكير ، ووسيلتها

للتعبير . وهى خصيصة من خصائص صاحبها ، المستعمل لها ، وميزان يوزن به فكره وعلمه ، ومرآة تظهر فيها صفاته العقلية ، وعلاقاته النفسية بتراث أمته الأدبي والعلمي . واختيار ألفاظ اللغة : بتوالى حروفها ، وتناغم أصواتها ، وظلال معانيها ، واتّساق نظمها معا ، وبنزولها فى مواقعها المقدّرة لها ، بحيث لا تنزل غيرها منزلها ولا تحل محلّها دون أن يتغيّر شىء مما ذكرنا : من المعنى أو بعض ظلاله ، ومن الحروف أو بعض ألحانها ، ومن نظم الكلام أو بعض تساوقه . فيتغيّر بتغيّره وَقْعُ اللفظ والأسلوب : فى الأذن فينبو عنه السمع ، وفى الفكر فيضطرب المعنى أو ينحرف ، وفى النفس فتضيق به ولا تطمئن إليه ، وفى الذوق حين لا يحسّ مذاقا ونكهة . كل ذلك هو الأسلوب . وقديما تنبه النقّاد إلى أنّ « الأسلوب هو الشخص » ، لعمق دلالته على صفاته . وكل ما ليس كذلك ليس بأسلوب ، ولا بأدب ، ولا يمتّ إلى الفنّ بصلة .

واستطاعت هذه اللغة العربية ، بألفاظها وتراكيبها وأساليبها ، أن تتطور مع العصور ، وأن تستجيب لقضايا الحداثة فى كل عصر . فقد استطاعت أن ترقى إلى أسمى مراتب الفنّ فى العصر الجاهلى ، وجالت معه فى آفاقه الرحبة ، وأرست أصول البيان والتعبير للعصور التالية . وحين جاء الإسلام ونزل الوحى « بلسان عربى مبين » ، كانت هذه اللغة مهيأة لتسع ما أراده الله عزّ وجلّ فى كتابه الكريم من سبل الهدى ووجوه التشريع ، وطوّعها الإسلام بالقرآن وبالحديث الشريف لتكون أداة البيان الفنى عن ميادين متعدّدة من القول ، بعضها متطور عمّا قبله ، وبعضها مستحدث . وحين أخذ المسلمون يبنون قاعدة فكرهم العلمى ، ويؤصّلون منهجهم من داخل دينهم وثقافتهم ، أسعفتهم هذه اللغة ، واستوعبت العلوم التى أصبحت تعرف بالعلوم العربية والإسلامية ، من تفسير وسيرة ومغاز وتاريخ ونسب ونحو وصرف وبيان وبديع وعروض وغيرها كثير . وحين صار المسلمون مستعدين لتلقى الحضارات الأخرى بعد أن بنوا قاعدة علمهم الذاتى ، استطاعت اللغة العربية أن تنطلق معهم بطبيعتها الاشتقاقية لتعبر عمّا نقلوه من علوم عقلية نظرية ، ومن علوم تطبيقية تجريبية ، إلى أن صار العلمُ عِلْمَهم ، فانطلقت هذه اللغة العربية مع العلوم العربية والإسلامية لتنقلها إلى غيرهم ، ولتكون لغة العلم والحضارة قرونا ، ثم لتترك مِيسَمها فيما خلّفت فى اللغات الأخرى ، ومنها اللغات الحية المعاصرة ، من ألفاظ بعضها واضح صريح وبعضها لا يزال تحت ستار من التحريف اللفظى أبعده عن أصله العربى فأخفاه . ثم تطوّحت هذه اللغة وتذبذبت ، مع تطوّح أقدار أهلها وتذبذب نفوسهم ، بين علوّ وانخفاض ، وبين عجز واقتدار ، إلى أن أهلّ العصر الحديث ، فصارت اللغة العربية – منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادى – لغة التعليم الجديد فى جميع مراحله ، ولغة العلم المعاصر بكل أنواعه . واستقرّ الناس على ذلك حينا فى بعض بلادنا العربية ، وبخاصة فى مصر ثم سورية ، وتراجعت هذه اللغة فى المدارس والمعاهد والجامعات فى بلاد عربية أخرى ، ثم عادت وتعرضت لنكسات متعددة فى التعليم العالى والبحث العلمى فى مصر نفسها – وهى مبعث الإشعاع وموضع المحاكاة والقدوة – حتى وَقَر فى نفوس كثير من الناس أنّ هذه اللغة بطبيعتها عاجزة عن مجاراة العصر والاستجابة لتطوره فى علومه الحديثة . وكان للترجمة وللصحافة فى أوائل عهدهما فى العصر الحديث فضل كبير على تطوّر هذه اللغة ، بما طوّعتا منها للمعانى الجديدة ، وبما استحدثتا فيها من أساليب لا تخرج عن طبيعتها وحقيقة جوهرها ، وبما أدخلتا من ألفاظ وتراكيب ، وبما أحيتا من كلمات لتكون مقابلة – بأنواع المجاز المختلفة – للمصطلحات والكلمات الأجنبية . وما ذلك إلاّ لأن المترجمين والصحفيين كانوا حينئذ من الأدباء أو علماء اللغة .

وبذلك كانت هذه اللغة العربية ، فى كل عصر ، ملبية لدواعى الحداثة وقضاياها فيه ؛ إذ كان كل عصر « حديثاً » حين يقاس بما قبله ، و « قديماً » حين يقاس بما بعده . ولكل عصر حديث – فى كل زمن – « قضايا » تفرضها طبيعة هذه « الحداثة » ، ولا بدّ من أن تجاريها اللغة ، وتفى بها ، وتستجيب لها ، إذا أراد أهلها أن تظلّ حيّة فى النفوس وفى الاستعمال .

فما هى « قضايا الحداثة » – فى عصرنا – تلك القضايا التى نريد أن نستبين الصلة بينها وبين اللغة العربية كما يقتضى منا عنوان هذا المقال ؟ أحسب أننى أصيب الحقيقة ، أو أقاربها ، حين أرى أنها تندرج فى ثلاثة مسارب أساسية : قضايا العصر السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، من تحرّر وحرّية وعدالة ، وما يتّصل بها ويتفرّع عنها ويكمّلها ، وقضايا العصر التعليمية والعلمية والتقنية (التكنولوجية) وما يترتّب عليها من مشكلات تفرض نفسها على اللغة وتهزّها هزّا رفيقا حينا وعنيفا فى أكثر الأحايين ، ثم قضايا العصر الأدبية والفنية وما تستحدثه من أجناس ومدارس واتجاهات .

أما المسرب الأول ، فما أحسب أحدا يمارى فى أن المفكرين والمصلحين والأدباء العرب فى مختلف جوانب الفكر السياسى والاجتماعى والاقتصادى قد أدّوا رسالتهم على أوفى وجه أتاحته لهم ظروف الحكم فى بلادهم . وإذا كان فى أحد الجوانب تقصير فإنه راجع إلى غير اللغة العربية التى أسعفتهم جميعا إسعافا سمحا بالمصطلحات والتراكيب ومختلف أساليب التعبير عن أدق المعانى وأعمق الأفكار وأحدث الاتجاهات ، سواء أكان ذلك فى المقالات والكتب المتخصصة ، أم فى الأدب السياسى والاجتماعى بأجناسه المتعدّدة ، وبخاصة المسرحية النثرية والشعرية والرواية والقصة ، ما كان من كل ذلك صريحا واضحا ، وما كان رمزا اقتضاه الفنّ أو اقتضته ظروف الحكم . وقد اتخذ بعض هذا النتاج الأدبى المتعدّد من التراث العربى

والإسلامى مصدراً للإلهام وموئلا للرمز ، واتخذ بعضُه من روائع التراث العالمى ، وبخاصة اليونانى والمصرى القديم والبابلى والفينيقى ، مرتعا لخياله ، ومَعِينا يستقى منه . وكانت اللغة العربية فى أكثر المقالات والكتب المتخصصة ، وفى المسرحيات النثرية والشعرية والروايات والقصص ، تنهمر من أقلام الكتاب انهمارا لا يعوقه عجز فيها ، ولا يحدّه تخلّف منها عن ركب الحياة والحداثة وما يستجدّ فيهما من أفكار ومعان واتجاهات ومذاهب . ولو شئنا لسمّينا عشرات الكتّاب من مختلف بلادنا العربية ، ومئات من نتاجهم ، ولكن الأمر أوضح من أن نحتاج معه إلى ضرب الأمثلة . وقد وصل بعض هؤلاء الكتاب من النوعين : كتاب المقالات والكتب المتخصصة ، والأدباء فى المسرحيات النثرية والشعرية والروايات والقصص ، إلى أسلوب رفيع متميّز ، يدلّ عليهم فيُعْرَف بهم ويُعْرَفون به ؛ وإلى طريقة فى التناول والعرض والمحاكمة العقلية والحوار ، خاصة بهم ، لا يكاد القارىء يخطئهم من خلالها ؛ وإلى تزاوج بين اللغة والفكرة ، وذخيرة لفظية وأسلوبية يكاد ينفرد بها كاتب بعينه فلا يختلط بغيره ؛ فاستبحرت اللغة فى هذه الميادين واستفاضت ، وامتلأت حياة ونشاطا وقدرة على التغلغل فى أعماق أدق الأشياء وأخفاها .

ولم تقف الكتابة باللغة العربية فى هذه الميادين حائلا دون متابعة هؤلاء المفكرين والمصلحين والأدباء للفكر العالمى ، والاطلاع على أحدث ما يجدّ فيه ، إما بإحدى اللغات الأجنبية - إذ سرعان ما يترجم مثل هذا الفكر السياسى والاجتماعى والاقتصادى بين اللغات الأجنبية - وإمّا بما يترجم منه إلى اللغة العربية . وكذلك لم تَقِفْ كتابة هذا الفكر باللغة العربية حائلا دون سرعة اطّلاع من له عناية بالاطلاع عليه من غير العرب ، وخاصة فى معاهد ومراكز وأوساط بعينها ، مهمتها الأساسية مثل هذه المتابعة . ولذلك لم يقل أحد إن علينا أن نكتب فكرنا السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، بالإنجليزية أو الفرنسية ، من أجل أن نكون قادرين على متابعة الفكر الأوربى والأمريكى فى هذه الميادين حتى لا ننعزل عنه ، أو من أجل أن يصل فكرنا إلى تلك الأمم ، أو من له عناية به من أفرادها ومجموعاتها . إن كلا الأمرين واقع حقّا مع كتابتنا باللغة العربية . وهكذا تأصّل فينا الفكر السياسى والاجتماعى والاقتصادى والتعبير عنه بلغتنا ، وإن كانت العوائق - من غير اللغة - قد وقفت أمام انطلاقه وازدهاره وشيوعه على الوجه الذى نراه عند أمم أخرى ليس أمام فكرها مثل هذه العوائق .

وأمّا المسرب الثانى فمتشعّب متعدّد الميادين . وحسبنا أن نشير إلى ثلاثة من هذه الميادين إشارات عامّة ، كشأننا فى المسرب الأول .

وأول ما نقف عنده هو التعليم . والحديث عن همومه حديث يكاد يشترك فيه الناس جميعا . والمقابلة بين ما كان عليه وما أضحى فيه مقابلة لا تنتهى فى أكثر الأحوال إلاّ إلى التعبير عن الشعور بالحسرة والمرارة . والأمر فى التعليم كالأمر فى غيره حين يكون فى ذاته نعمة ، ثم يحيله سوء التدبير وفساده إلى نقمة . وحديثنا مقصور على « اللغة العربية وقضية التعليم » ، لا نتجاوزها إلى غيرها من قضاياه الكثيرة . وكان التعليم فى بلادنا - مذ عرفته - بلغتنا . وحين أخذ المسلمون ينظرون فى علوم اليونان والفرس والهند ، ترجموها إلى العربية ، نقلوها إليهم ولم ينتقلوا هم إليها ، فتوطّدت أركانها فيهم ، ورسخت وتأصّلت . ونعيد هنا ما ذكرناه فى صفحات قليلة سابقة من أن المسلمين كانوا - قبل الترجمة - قد أقاموا قاعدة للتفكير العلمى من ذاتهم ، من داخل دينهم ومن لغتهم ، فاستبحرت لديهم علوم التفسير والحديث والسير والمغازى والأخبار والأنساب والجرح والتعديل والفقه ، وعلوم الرواية والشعر واللغة . وكان كل ذلك من فكرهم وبلغتهم ، فنشأ لهم منهجهم فى التفكير والبحث العلمى ، فأهّلتهم علومهم ولغتهم ومنهجهم للتصدّى لعلوم غيرهم وترجمتها ، حتى إذا صارت جزءا من فكرهم صحّحوا ما كان فيها من خطأ ، واستدركوا ما كان فيها من نقص ، ثم أخذوا يصوغون على غرارها شيئا آخر ، ثم صاروا يبدعون ويضيفون : فى مفردات العلوم ، بل فى المنهج العلمى نفسه ، بالتحرر من المنهج اليونانى القائم على وضع الكليات ثم الاستنباط منها ، إلى الاستقراء والتجربة . وهذا هو الذى أخذته أوربا ، ثم وصفه ووضّحه « روجر بيكون » - وقد ثبت حديثاً أنه كان على اطّلاع واضح على علوم المسلمين وكتبهم - فنسب إليه هذا المنهج ، دون أصحابه الحقيقيين وهم العلماء المسلمون .

كان كل ذلك باللغة العربية ، أجيالا متعاقبة وعصورا متلاحقة ، حتى فيما سمّوه ظلما بعصور الانحطاط أو التخلّف . وحين بدأت الصحوة الحديثة فى مصر منذ مطالع القرن التاسع عشر الميلادى فى عهد محمد على ، ثم فى لبنان فى مطالع النصف الثانى من ذلك القرن ، كانت اللغة العربية هى لغة تدريس العلوم الحديثة فى جميع مراحلها ، وبدأ تأليف الكتب العلمية فى هذه الموضوعات ، والترجمة من اللغتين الفرنسية والإنجليزية ؛ قام بها رفاعة رافع الطهطاوى ومعه وبعده جماعة نهضت بالعبء فى مصر ، وقام بها الدكتور كرنيليوس فان ديك ومعه جماعة فى بيروت فى الكلية الأميركية . وصدرت عشرات الكتب ، بل مئاتها ، فى مختلف المعارف العلمية الحديثة للطلبة وللمتخصصين . ولم يقل أحد حينئذ بعجز اللغة العربية عن أن تكون لغة التدريس فى جميع مواده وفى جميع مراحله . ثم احتلّ الإنجليز مصر وأخذوا يجعلون لغتهم لغة التدريس حتى فى المدارس الثانوية . وفى عام الاحتلال الإنجليزى لمصر تغيرت لغة التدريس فى كلية بيروت الأميركية (الجامعة فيما بعد) إلى اللغة الإنجليزية .

وشاعت الأحاديث عن ضعف اللغة العربية ، وعجزها عن مسايرة ركب الحضارة والاستجابة لمتطلبات العصر ؛ وكذلك شاعت الأحاديث عن اللغة العامية وقدرتها على الوفاء بما لا تقدر عليه اللغة الفصيحة ، وعن الحرف العربي وتغييره واستعمال الحرف اللاتيني ، وألقيت فى ذلك المحاضرات ، ونشرت المقالات ، وألفت الكتب ، فانتشرت البلبلة ، واستقرّت هذه الدعاوى فى نفوس كثيرين . فانهزمت تلك النفوس وخارت العزائم ، وصار التدريس فى جميع المراحل باللهجات العامية ، واستقرّ تدريس العلوم البحت والتطبيقية فى الجامعات بإحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية ، على أنها اللغتان القادرتان على ذلك . وكلّما تضاءل استعمال العربية فى التدريس - وبخاصة فى الموادّ العلمية - زادت عزلتها ؛ لأنّ حياة اللغة فى استعمالها . وكان تدريس الحقوق فى مصر بالفرنسية ، وقاوم تدريسه بالعربية فريق ممن لا يثقون بقدرة هذه اللغة على التطور والتعبير الدقيق . وإن الناس الآن - بعد أن استقرّ تدريس الحقوق بالجامعات العربية المشرقية باللغة العربية - ليعجبون من تلك الدعاوى التى أثبتت التجربة بطلانها .

وانتشر التعليم وتعاظم أمره . وتكاثر عدد التلاميذ والمدارس ، ولم يكن من المستطاع إعداد مدرسى اللغة العربية - والحديث هنا عنها وحدها - الإعداد الذى كان ممكنا والتعليم محدود . فتولى التدريسَ من لم يكن قادرا عليه ، بل من لم يكن عارفا بلغته فكيف يعرّف غيره بها ، وتتلمذ هؤلاء من صاروا بعدهم معلمين للعربية فكانوا أقلَّ منهم اقتدارا ومعرفة ، وتسلسلت الحلقات ، كل حلقة أضعف من التى سبقتها . ومن هؤلاء من أصبحوا مفتشين وموجّهين للغة العربية فى وزارات التربية ، فقرّروا جميعا من المناهج ووضعوا من الكتب ما كان يزداد مع الأيام سوءاً وضعفا وخُلُوّاً من كل ما تنشأ عليه أجيال الأمة من تراثها وآداب لغتها وعلومها . وكان أكثر ذلك بحجّة التيسير على الأطفال والتلاميذ ، ومراعاةِ أساليب التوجيه النفسى وطرق التعليم ، فتضافر ضعف المعلمين والمناهج والكتب مع انتشار تعليم اللغة العربية نفسها بالعامية - فضلا عن سائر العلوم - وما استقرّ فى النفوس من استهانة بهذه اللغة وبقدراتها العلمية - تضافر كل ذلك على الوصول بهذه اللغة إلى ما وصلت إليه ، حتى فى أقسام التخصص بها فى الجامعات . ولولا أنّ الأمر يعرفه كلّ من اتّصل به من قريب أو من بعيد ، لأفضنا فى بيانه . وكان لا بدّ أن يكون للأمة صحف ، وأن يكون لها إذاعة وتلفاز ، وأن يكون لها كتّاب وأدباء وشعراء . وليس فى الساحة غير هؤلاء الذين تعلموا العربية - وربما كان التعبير الصحيح : الذين لم يتعلموا العربية - فى المدارس والجامعات على النحو الذى أسلفناه ، فأخذوا يزحفون زحفا وئيدا فى بداية الأمر ، كلما خلا مكانٌ كان يشغله مَنْ حَذِق العربية وفكرها حقّا ، ثم صار الزحف الوئيد هجوما سريعا خاطفا حتى أصبحوا هم مفكرى الأمة وأدباءها . وليس العيب عيب الصحافة ولا الإذاعة ولا التلفاز ولا التعليم ، فقد تولاّها فى بداياتها من كانوا أئمة فى البيان والفكر وسعة الثقافة والمعرفة العلمية ، وكانت بعض تلك الصحف والمجلات مدارس تعلّمت منها الأجيال . وظهرت فى الإذاعتين المرئية والمسموعة أعمال أدبية فكرية - متلفزة أو مذاعة - تدعو إلى الإعجاب وإلى الاستكثار من أمثالها . وللصحافة والإذاعة والتلفاز أساليبها فى الكتابة ، وهى تقتضى - فى كثير من الأحيان - الإيجاز وسرعة النبض والحركة ، كما تفرض على بعض كتّابها المحترفين من أصحاب الأعمدة اليومية والصفحات الأسبوعية غزارة النتاج . ونحن لا نجادل هنا فى شيء من ذلك ، ولكنه شيء يختلف عن الأخطاء اللغوية والأسلوبية والإملائية ، وعن الركاكة وضعف التحصيل الثقافى العام ، والانقطاع عن التراث ، والانفصال بين العبارات والمضامين بحيث تكاد تتصافع وتتهاوى فى مَساقطَ متباعدة لا يلُمُّ شتاتَها جامع ، فتَغْمُض معانيها على من يحاول فهمها . يضاف إلى ذلك فساد نطق الحروف وإخراجُها من غير مخارجها الصحيحة ، فيما يُفرَض علينا وعلى أولادنا سماعه فى عقر بيوتنا ، فيشيع بين الناشئة ، ويصبح مدرسة ثانية لا تكاد تقلّ سوءا وإفساداً عن المدرسة الأولى .

ونجا من هؤلاء نفر لا يزال - على قلّته - هو معقد آمالنا ، فى عمق ثقافته ، وسعة تحصيله ، وصفاء ديباجته ، وتوقّيه الخطأ ما استطاع . وثورة هذا النفر - المقتدر المجيد - على جيله أنجع من ثورتنا عليه ؛ لأنّ الجيل بهم يقتدون ، وعلى خطاهم يسيرون ، ولا يستطيعون رميهم بتهم التخلف والاقتصار على العناية بالألفاظ وإغفال نبض الحياة الجديدة . وأشهد أن من بين هذا الزبد الراغى والغثاء الطامى جواهر كريمة ، تمثّل تطوّر العصر أكرم تمثيل ، وتحافظ على الأصيل من التقاليد اللغوية والأدبية والفكرية بأنقى أسلوب وأجدره بالبقاء .

وهكذا استطاعت اللغة العربية أن تفى بحاجات الصحافة والإذاعة والتلفاز ، وأن تستجيب لتطورها ، وتساير أساليبها ، وتتمشى مع متطلباتها الفنيّة . وهى لا تزال قادرة على ذلك فى كل مرحلة جديدة وتطوّر حديث ، بدليل ما نراه من قدرة بعض الذين يتولون مقاليد الكتابة فيها ولها ، على قلّة هؤلاء المقتدرين المجيدين وكثرة الضعفاء المسيئين ، الذين أصبحوا دليلا يُحْتَجُّ به على كل نقيصة تُرمَى بها اللغة العربية ، وهى فى الحقيقة منها براء .

وكنا نريد الاقتصار على الحديث عن سرعة انتشار التعليم وآثاره فى إضعاف تعليم العربية ، لأنه لم يواكبه إعداد كاف لمعلمين مقتدرين يسايرون هذا الانتشار فى سرعته . وكنا نريد الفصل بين هذا الأمر وبين وسائل الإعلام من صحافة وتلفاز وإذاعة ، ولكنّ الحديث عن الأمرين تداخل معنا ، لأنهما بطبيعتهما يفضى أحدهما إلى الثانى ، فاستغنينا بهذا الإيجاز الجامع لهما عن التفصيل المفرّق بينهما .

والحديث عن لغة التدريس للمواد العلمية فى الجامعات لابد أن يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن « المصطلحات العلمية » ، وقد كثر الخلط بين الأمرين وشاع حتى بين الخاصة ، فأصبحت قضية المصطلحات حجّة على العربية ، ومطعنا فى قدرتها على أن تكون لغة تدريس العلوم ولغة البحث العلمى . ولابدّ من الفصل بين الأمرين فصلا قاطعا ، إذ إنّ قضيّة المصطلحات ليست قضية لغوية بقدر ما هى قضيّة علمية حضارية . فالأمة التى تخترع وتصنع من حقّها أن تضع الاسم الذى تختاره لمخترعاتها ومصنوعاتها . وتستورد الأمم الأخرى الأشياء بأسمائها . ولا ضير على الأمة المستوردة فى ذلك . وإنْ كان لابد من ضير فهو فى أن تقبل الأمة أن تكون مستوردة للمصنوعات والمخترعات ، وتستكين لذلك ، ثم تثور على أسمائها ليس غير ، فتريد هنا أن تكون مخترعة صانعة للألفاظ دون حقائق الأشياء .

وقد أخذ المسلمون المصطلحات العلمية وألفاظ الحضارة فى بدايات عصور الترجمة من اليونانية والفارسية والهندية ، كما كانت فى تلك اللغات ، مع تعديل يسير يجعلها أكثر اتساقا مع طبيعة النطق العربى . ولم يجد المسلمون غضاضة على أنفسهم من جرّاء ذلك فى دينهم أو دنياهم . ثم صاروا هم صانعين لتلك العلوم ، مخترعين لها ، ومستحدثين لمظاهر جديدة من الحضارة ، فكان من الطبيعى أن يطلقوا على كل ذلك ألفاظا عربية ، كما كان من الطبيعى أن يأخذ غيرهم عنهم هذه العلوم والمبتكرات مع أسمائها العربية . ولا تزال هذه الألفاظ العربية منتشرة فى اللغات الأجنبية ، سافرة ومستترة . وكذلك لا تزال المصطلحات العلمية اليونانية والهندية والفارسية مبثوثة فى كتب تراثنا العلمى ، شاهدة على صحّة هذه الظاهرة ، وصدق ما ذهبنا إليه ؛ فلا يجوز إذن أن نخدع أنفسنا ونعترك فى غير مُعترَك .

وكل هذا شىء يختلف عن استعمال اللغة العربية فى قاعات الدراسة للشرح والتوضيح وتوصيل الأفكار والمناقشات . ومع ذلك فقد يسّرت المجامع والأساتذة والمترجمون أعدادا من هذه المصطلحات باللغة العربية ، ووضعت لها معاجم ، خاصة بكل علم وحده ، وعامة تجمع ما صدر منها فى العلوم كلها حتى حقبة محدّدة . ويظلّ مالم توضع له مقابلات عربية أكثر مما وضعت له تلك المقابلات ، وتزداد هذه الكثرة مع الأيام بسبب وضع مصطلحات أجنبية جديدة فى كل يوم . وأكثر تلك المقابلات العربية حبيسة المعاجم ، تكاد تموت لأنها لا تُستعمَل . ولو كانت لغة التدريس هى العربية - على الوجه الذى وضّحناه - لشاعت هذه المصطلحات العربية - أو لشاع بعضها - عند الشرح والمناقشات ، وفى الكتب والبحوث والمقالات ، ولحفز ذلك على بذل مزيد من الجهد فى وضع المقابلات العربية . ولنا فى التجربة الجامعية السورية ، وفى تجربة التدريس بالعربية فى السنوات الأولى بكليات العلوم فى مصر حقبة قصيرة ، مادة خصبة للتأمّل والاستفادة ، ومراجعة المواقف ، ومعرفة مظاهر القوة والضعف وأسبابها ، لاستكمال مظاهر القوة وتلافى أسباب الضعف .

* * *

بقى من قضايا العصر ، القضايا الأدبية والفنيّة وما تستحدثه من أجناس ومدارس واتجاهات . وهذه القضايا دائما هى مشكلة المشكلات ، التى يكثر فيها الكلام ويشتدّ النزاع . والقول الواضح فيها أنه لا يجوز لأحد أن يَحْجُرَ على الأدباء والفنانين ، وأن يحول بينهم وبين استحداث تجارب جديدة وألوان من الإبداع لم تكن معروفة قبلهم ، على أن يظلّ ذلك كله تطوّرا من الداخل ، متمشيا مع طبيعة لغة الأمة وأصولها ، وأن يظلّ موصول الحلقات فى سلسلة واحدة ، مهما تختلف كل حلقة عن الأخرى . ولكن هذا القول الواضح الذى لا يكاد يختلف عليه أحد حين يُلْقَى مثل هذا الإلقاء العام ، هو نفسه الذى يفتح أبوابا واسعة للخلاف حين نبدأ بتفصيل ما فيه من عموم . ويبدو أن الأمر - فى أيامنا هذه - ليس أمرَ قديم وجديد ، ولا أمر اتّباع وإبداع ، بقدر ما هو أمر معرفة أو جهلٍ باللغة التى هى أداة الكاتب الفنان من شاعر أو ناثر ، وبقدر ما هو أمر اتصال بروح هذه الأمة أو انفصالٍ عنه ، ومعايشة لتراثها وشخصيتها الثقافية أو اغتراب عنها وتنكّر لها .

ولقد أساء أكثر الذين استسهلوا مطيّة الكتابة الحديثة ، إلى روح التجديد والإبداع ومعنى الحداثة . وقد حاول بعض المجيدين المبدعين حقّا من المحدثين أن يصححوا الأخطاء ، ويقوّموا الاعوجاج ، ويسدّدوا الاتجاه ، ولكنّ الأمور كانت قد أفلتت من أيديهم . وكتب فى ذلك : نازك الملائكة ، وصلاح عبد الصبور رحمه الله تعالى ، ومحمود درويش ، وأضرابهم ، على تفاوت ما بينهم ، واختلاف بعض مناحيهم .

ولقد تجنّبت فى هذه المقالة ذكر الأسماء ، والاستشهاد بأقوال منسوبة إلى أصحابها . ولكنى لا أرى لنفسى مندوحة - وأنا أقترب من اختتام مقالتى - من أن أستشهد بآخر ما اطّلعت عليه من أحكام نقدية لمحمود درويش ، وأكثر ما اطّلعت عليه له جدير بالاقتباس والاستشهاد . قال :

« إن الشعر العربى الحديث كحركة جديدة ، هو شعر تجريبى حتى الآن ، وبالتالى فإنه قد شطح شطحات بعيدة جعلت الاغتراب عن الناس إحدى السمات البارزة فى العلاقة بين الشعر والناس . . . فأنا أرى أن الشعر العربى الحديث ليست له ضوابط ، وليس هناك نقد حقيقى يواكب هذه الحركة ؛ فالحركة « سائبة » بدون أى ضوابط . وأصبح عمرها الآن حوالى نصف قرن . وقد آن الأوان لكى تنتج ناقدها وضوابطها . نأخذ مثالا على ذلك اندلاع ظاهرة قصيدة النثر . وكأن قصيدة النثر هى الشعر الوحيد الحقيقى ، وكأن الوزن وإتقان الأدوات اللغوية هما

نوع من السلفية أو الرجعية . أنا لا أعتقد ذلك ؛ إذا كانت أدوات الشاعر هى اللغة فعليه أن يتقن لغته . ونحن نرى ظاهرة عامة فى الشعر العربى الحديث : « الركاكة » ، ومصدرها فعلا هو سهولة النشر وعدم وجود ضوابط ، واختلاط « الحابل بالنابل » فى ذهن القارىء العادى الذى لا يستطيع فى أحايين كثيرة أن يميز بين الغث والسمين من الشعر الآن . . . إنك تستطيع أن تجد لغة مشتركة ومتشابهة عند غالبية الشعراء ، وكأن القصيدة العربية الحديثة بمئات تجلياتها هى قصيدة كتبها شاعر واحد »[1] .

« فاللغة العربية » فيما نرى قد وفت بالأمانة وأدّت الرسالة ، واستجابت لـ « قضايا الحداثة » على اختلاف أنواع هذه القضايا . وربما كانت أكثر اللغات قدرة على ذلك حين يتعهّدها أبناؤ ها ويحيون بها فتحيا بهم . أما حين يحاول غير الفارس أن يمتطى الجواد الأصيل ، فيتأبّى عليه ، ولا يمكّنه من سرجه ولا عنانه ، ثم يقذف به ، فإن الجواد لا يوصف حينئذ بأنه صعب المراس ، ولا يقع اللوم عليه ، وإنما على المدّعى المتكلف مالا يحسن .



(١) جريدة الشرق الأوسط ، بتاريخ ٢٦/٢/١٩٨٤م ، من مقابلة معه .

اللغة العربية والحداثة

تمام حسان

إذا ورد لفظ الحداثة فى سياق نص من نصوص التاريخ فهم المرء من هذا اللفظ معنى مرتبطا بحركة الزمن من الماضى البعيد إلى ماض قريب أو إلى الزمن الحاضر ؛ ذلك بأن التاريخ نفسه لا غنى له عن مفهوم الزمن ، بل إنه ليعد من حيث طابعه العام تتابعا زمنيا Chronology أو ربطا للأحداث بتتابع الزمن . وإذا كان البحث التاريخى ينصب فى كثير من الحالات على فترة معينة أو زمن معين ، فإن آخر هذه الفترة أو ذلك الزمن يعد حديثا بالنسبة لأوله أو لما سبقه من أحداث هذا العصر نفسه . ومعنى ذلك أن الحداثة فى التاريخ نسبية لا مطلقة . وآية ذلك أن المؤرخين يتكلمون عن آخر العصور الفرعونية تحت عنوان «الدولة الحديثة» ؛ وهى بحسب المعايير المطلقة أقدم من حضارة الإغريق وما جاء بعدها من حضارات . ولو أننا ارتضينا هذا المفهوم التاريخى فى أحوال عالمنا العربى والعالم الثالث بصورة عامة لوجدنا الحداثة بلية نسأل الله أن ينقذنا منها ، وأن يرد إلينا مجد ماضينا الذى عصفت به السنون والأيام .

وإذا ورد لفظ الحداثة نفسه فى نص من نصوص الإصلاح الاجتماعى فإنه سيكون ألصق بفكرة «التغيير» منه بمفهوم الزمن ؛ ذلك بأن الإصلاح الاجتماعى قد يتم بالتطور وقد يتم بالعنف ؛ فإذا تم بالتطور أصبح «التغيير» به أوضح من «الزمن» ، وإذا تم بالعنف فإن العنف وحده لا يتعدى أن يفتح الطريق أمام التغيير الذى لا يتم فجأة كما تم العنف ، وإنما يمتد على الأيام ، حتى فى أكثر الثورات حرصا على سرعة الإنجاز . وإذا صح أن ينسب العنف أو تنسب القرارات الرسمية إلى لحظة بعينها فإن التطور الاجتماعى الذى يبدأ بسبب هذه العوامل يخضع لتغير النفوس الإنسانية أكثر مما يخضع لمفاجآت الأمور المادية . ومن هنا ترتبط الحداثة فى عرف المصلحين الاجتماعيين بالتغيير . وحسبنا أن الفرنسيين يعدون ثورتهم صانعة المجتمع الحديث ، وأن نابليون فى نظرهم جزء من المجتمع الفرنسى القائم ؛ كما أن چورچ واشنطون هو بطل المجتمع الأمريكى ، مثله مثل إبراهام لنكولن .

أما فى عرف المنتجين من الفنانين والباحثين ورجال الصناعة ونحوهم فربما كانت الحداثة مرتبطة بالابتكار ، سواء أكان الابتكار مذهبا فنيا أم عملا فى حدود هذا المذهب ، وسواء أكان منهجا علميا أم بحثا فى حدود هذا المنهج ، وسواء أكان إنتاجا مستحدثا أم سلعة من نوع هذا الإنتاج . فالمعنى الذى يقصده من يطلق لفظ الحداثة على اى واحد من هذه الأشياء يحمل فى طيه معنى الابتكار . فالذى يتكلم عن القصيدة الحديثة لابد أن يحمّل اللفظ ظلالاً من الشكل الشعرى المبتكر ، الذى لم يكن مقبولا منذ عدد من السنين ، والذى يحمل فى طيه قدرا من الترخص فى القافية وفى التوازن (إن لم يكن فى الوزن) ، وفى مقدار المناسبة

المعجمية بين المفردات ، والجرأة النحوية على طرق التركيب . والذى يصف بحثا بالحداثة يغلب أن يقصد بهذا الوصف أن البحث قد تم فى حدود منهج حديث ، أو أنه ابتكر لنفسه منهجا لم يكن معروفا من قبل . والسلعة الحديثة عند إطلاقها يقصد بها السلعة التى لم تكن معروفة أو معروضة للبيع منذ وقت قريب ؛ ومن ثم فهى ابتكار لم يكن معروفا قبل ذلك الوقت القريب .

أما الحداثة فى عرف رجال الدين فلا مكان لها فى العقائد ولا فى العبادات ؛ فهذان الحقلان لا يقبل فيهما إحداث أى شىء إلا مع وصف صاحب الحدث بالمروق والخروج من ربقة الدين . ولكن الأمر فى المعاملات يختلف إلى حد ما ؛ وربما قبل «الأمر المحدث» تحت عنوان «البدعة» . غير أننا إذا عرفنا أن كل محدثة بدعة ، فلابد أن نعرف أيضا أن كل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار ، وإن دافع بعض الفقهاء عما سموه «البدعة الحسنة» التى تدعو إليها «المصلحة» ؛ لأن «المصالح المرسلة» مصدر من مصادر التشريع فى بعض المذاهب .

أما فى حقل العادات والتقاليد فإن الحداثة مستهجنة كما كانت فى حقل الدين . ولكن هذا الحقل يفضل أن يعطى للبدع اسما آخر ، تبدل فيه العين من دال «التقاليد» فتصبح الكلمة «التقاليع» . والمعنى هنا مرتبط بالغرابة أكثر مما يرتبط بمفهوم الزمن ، ويتضح ذلك بصفة خاصة فى الأزياء وطرق السلوك الفردى الذى لا يمس الآخرين من أبناء المجتمع ، كإطالة الشعر ، وحمل جهاز الراديو فى أثناء المشى ، واستعمال المشط فى الطريق وهلم جرا .

إذا تأملنا ذلك عرفنا أن مفهوم الحداثة ليس مفهوما متجانساً فى المجالات المختلفة من النشاط الإنسانى ، بل يختلف من مجال إلى مجال ـ ويتسم بالنسبية فى معظم الحالات . وقد عرفنا أن معنى الحداثة فى حقل البحث هو الابتكار . ولكن البحث بخصوصه شىء ، والعلم فى معناه العام شىء آخر . ويهمنا هنا أن نعرف ما الذى يتبادر إلى الذهن عندما نسمع عبارة «العلم الحديث» . لاشك أن بعض ما يصدق عليه هذا الاصطلاح يقع فى عداد التراث ؛ فهو حديث بمعنى أنه لا ينتمى إلى القرون الماضية ، وأنه ربما كانت بدايته فى نهاية القرن التاسع عشر أو فى العقود الأولى من القرن العشرين ، إن لم تكن أحدث من ذلك فى الزمن . فالحداثة هنا تبدو مرتبطة بالمنهج العلمى الوضعى الذى ساد فى حقل العلوم الطبيعية أولا ، ثم اتسع بعد ذلك للعلوم الاجتماعية ؛ أى أن الحديث فى العلم هو المنهج والاكتشاف .

فأين تقع الحداثة من اللغة العربية ؟ أتقع فى نطاق الزمن ، أم التغيير ، أم الابتكار ، أم البدعة ، أم التقاليع ، أم المنهج والاكتشاف ؟ الملاحظ أن اللغة تتطور من عصر إلى عصر . ولقد تطورت اللغة العربية الفصحى منذ عصر النحاة الأوائل ، إذ كانت صورتها على الهيئة التى تحددها كتب النحو وفقه اللغة والمعاجم ، فوقع لهذه الصورة من التحول فى الأصوات والمفردات وطرق التركيب وأنماط الجمل ما دعانا إلى أن نتكلم فى الوقت الحاضر عن «الفصحى الحديثة» . لقد اختفت «الضاد» العربية التى وصفها سيبويه فى كل المجتمعات العربية المعاصرة ، وحل محلها صوت الدال المفخمة فى مصر والشام ، وحلت محلها الظاء فى المجتمعات العربية الأخرى . وكذلك اختفت الطاء التى قال سيبويه إنها لو رققت لصارت دالاً ، كما أن الدال إذا فخمت كانت النتيجة طاء . واختفت لدى المصريين والسوريين الأصوات الأسنانية الثلاثة (ث ، ذ ، ظ) ، وحلت محلها السين والتاء ، ثم الدال والزاى ، ثم زاى مفخمة على الترتيب ، فأصبحنا نتكلم عن الوزن التقيل (بالتاء) ، والولد السقيل (بالسين) ، وعن (دكر) ضد أنثى ، و (زكر) فعل ماضى بمعنى تذكر أو أورد فى كلامه ذكر شىء ما ؛ وقد نتكلم عن (الضلام) بالعامية ونسمى أحد الشوارع بالقاهرة (نور الزلام) بتفخيم الزاى . والملاحظ فى كل ذلك أن النطق بالصوت الشديد يحمل فى طيه التزاما بالنطق العامى ، وأن الصوت الرخو يشير إلى نزوع إلى النطق الفصيح .

هذا من حيث ما أصاب الفصحى من تطور صوتى على ألسنة العرب . أما فى حقل المفردات فما أكثر ما طرأ عليها من ألفاظ الحضارة والمصطلحات ، سواء أكان ذلك بواسطة الارتجال أم الاشتقاق أم التعريب . وما أكثر ما مات من ألفاظ كانت سارية فى الاستعمال فى القرون الأولى ! وحسبك أن تنظر فى أى معجم من معاجم اللغة العربية لترى حشود الألفاظ التى بطل استعمالها ، والألفاظ الأخرى التى لحقها التطور فى دلالاتها فلم تعد تؤدى من المعانى ما كان يقصد بها فى العصور الخالية . كل ذلك إذن لا يدعى لواحدة من هذه المفردات أنها من قبيل الغريب أو الحوشى أو المهجور ، ودون أن تبطل بقرار أو حكم شرعى ؛ كالذى صدر بالنسبة لكلمات أخرى أبطلها القرآن بقوله : «ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام ولكن الذين كفروا يفترون على الله الكذب» (المائدة ١٠٣) .

أما من حيث التراكيب فاقرأ أى واحدة من الصحف العربية وسترى المضارع يدل على الماضى ويقترن بظرف زمان يفيد المضى ، فيقال مثلا «الزعيم الفلانى يصل أمس فجأة إلى القاهرة ويجرى محادثات مع المسئولين المصريين» . وستجد الكاف المشهورة التى لا تفيد تشبيها ولا تعليلا عند قول بعضهم «أنا كأستاذ لمادة كذا أرى كذا» . وستجد أيضا عودا للضمير على متأخر فى قول بعضهم «فى عرضه للموضوع الفلانى قال فلان كذا وكذا» ؛ أو إخراجا للفعل عن تعديته أو لزومه إذ يقال : «التقى فلان فلانا» . فإذا تأملنا وصف الفصحى بالحداثة هنا فالمعنى ألصق بالتغيير منه بمفهوم الزمن ؛ أى أن تغير اللغة ، أو التغير الذى خضعت له اللغة ، هو من قبيل التغير الاجتماعى ؛ لأنه تطور تدريجى لا يفطن إليه الملاحظون إلا بعد وقوعه فعلا . ومن هنا يصعب الربط بينه وبين زحف الزمن ؛ فهو بمصطلح دى

سوسير «تعاقبى Diachronique» ولكنه ليس «تاريخيا Historique» بالمعنى المألوف .

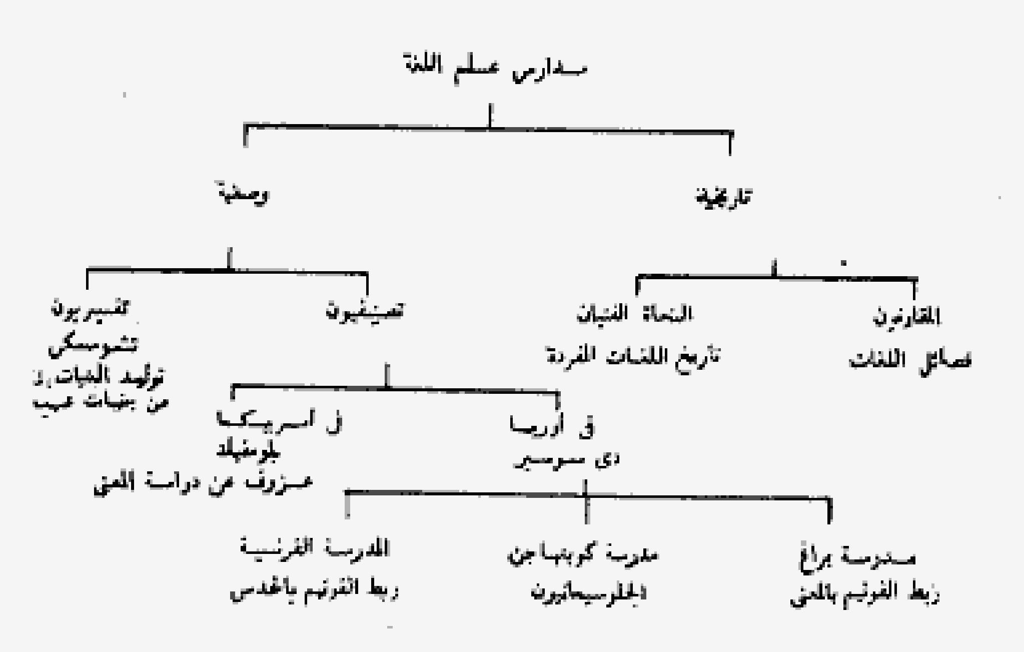
هذا أحد المعانى الممكنة للحداثة حين نعقد نسبة بينها وبين اللغة العربية ولكن هناك معانى أخرى يمكن أن تكون لهذه النسبة ، أوضحها أن نرى الحداثة مرتبطة بمناهج النظر فى اللغة فى عمومها . وفى الحق إننا كثيرا ما نقع على عبارة «المنهج الحديث» فتبدو العبارة غامضة أو ملبسة ، فلو سألت سامعها عما فهم منها لم يستطع أن يعطيك جوابا صحيحا ؛ بل إنك لو وجهت هذا الاستفهام إلى قائلها فلربما لمحت منه بعض التردد قبل أن يستجمع قوته ، ويشحذ ذاكرته ، ويمدك بالجواب الذى أسعفته به القوة والذاكرة ؛ بل قد يعجز أمام تعدد المناهج الحديثة أن يختار واحدا منها بعينه ليجعله المقصود من عبارة «المنهج الحديث» . ذلك أن ما نسميه تجوزا بالمنهج الحديث هو فى الواقع مناهج متعددة ، تختلف نظرة كل منها إلى المادة اللغوية عن نظرة المنهج الآخر . وهى متشعبة الأصول متنوعة الغايات . فلقد كان علم اللغة الحديث عند نشأته خالصا لوجهة النظر التاريخية ، يقوم على المقارنة بين اللغات ، حتى إذا استقام له بعد المقارنة أن ينشىء من اللغات الإنسانية مجموعات متباينة ، لكل مجموعة منها أصل افتراضى مجرد يسمى «اللغة الأم» ، تحول هذا العلم على أيدى النحاة الفتيان إلى اتجاه تاريخى آخر ، يرتبط بفرادى اللغات . حتى ظهر العالم السويسرى فرديناند دى سوسير فرأى اللغة نظاما ثابتا وبنية متكاملة ، لا يمكن وصفها إلا بزعم ثباتها على حالة واحدة ، وأن التاريخ لها لابد أن يكون رصدا لمراحل متوالية ، كل مرحلة منها تعد مرحلة نظام ثابت . ومن فكرة النظام هذه نشأت دراسة اللغة دراسة وصفية تصنيفية ، تبدأ بإنشاء النظام الصوتى للغة . ومن هنا أصبح من المفضل أن يتجه الدرس إلى اللغات الحية المسموعة ، لا إلى اللغات القديمة ذوات الآداب المسجلة فى الكتب .

ولقد كانت أفكار دى سوسير سببا فى نشأة عدد من المدارس اللغوية ذوات المناهج المختلفة ، كمدرسة براغ ، ومدرسة كوبنهاجن ، والمدرسة الفرنسية . وكانت بداية الدراسات الأوربية فى ظل لغات قديمة لها آداب مشهورة مدروسة دراسة واسعة وعميقة .

أما فى أمريكا فقد ارتبطت البداية برغبة الحكومة الأمريكية فى معرفة لغات القبائل الهندية لتيسير التعامل معها ، فسخرت لذلك عددا من الباحثين فى الأنثروبولوجيا ، الذين بدأوا البحث فى هذه اللغة من نقطة الصفر ؛ إذ لم يكونوا على معرفة بهذه اللغات . ومن هنا ارتبطت دراستهم بالبحث فى المبنى دون الخوض فى المعنى ، بل إنهم رأوا المعنى إقليما غير قابل للاستكشاف على الطريقة الأوربية ، فجعلوا معنى كل عنصر تحليلى هو موقعه من السياق ، ورأوا أن أفضل طريقة لفهم المعنى الكلى أن تتم من خلاله وجهة النظر السلوكية ، أى بطريقة الربط بين الإثارة والاستجابة . وقد ركز الأمريكيون عنايتهم فى البداية فى إنشاء النظم الصوتية لهذه اللغات ، فى وقت كان الأوربيون فيه لا يحجمون عن إخضاع الدراسات النحوية والاجتماعية اللغوية للمنهج الحديث . وكان الأوربيون على الطريقة النحوية القديمة ـ يجعلون أبواب النحو وظائف للكلمات المفردة فى السياق ، ولكن الأمريكيين ـ بعد بلومفيلد – لاحظوا أن بناء النحو على المفردات يفتح الباب على مصراعيه للبس ، فقالوا إن التحليل النحوى يجب أن يبنى على المكونات المباشرة للجملة . وإذا كانت الكلمات هى أصغر ما يمكن إفراده عن السياق فإن المكونات المباشرة هى أكبر العناصر التحليلية مما دون الجملة وقد يكون المكون المباشر كلمة مفردة ، كما فى ركنى جملة «صديقى قادم» ؛ وقد يكون أطول من ذلك ، نحو «صديقى الذى حدثتك عنه بالأمس ، قادم إلينا ممسكا بشىء لا أعرفه فى يده» . فالمكونان فى الحالتين هما الصديق وكل ما يرتبط به ، ولفظ «قادم» وكل ما يتعلق به أيضا .

ثم جاء العالم الأمريكى تشومسكى فاتهم كلا من الأوربيين والأمريكيين على السواء بأنهم أكثر عناية بالتصنيف والوصف منهم بالدقة العلمية ، واقترح أن يبدأ التحليل اللغوى من أساس عقلانى مجرد ، سماه «البنية العميقة» . وهذه البنية العميقة غير صالحة للتعبير اللغوى ؛ لأنها لا تنطق ، وإن صلحت لدى البعض للرمز المنطقى . وقال إن المهم ليس الوصف والتصنيف فقط ، وإنما ينبغى أن يكون للتحليل إلى جانبها «طاقة تفسيرية» تحدد لم تتحول بنية عميقة معينة إلى واحدة بعينها من مجموعة البنيات السطحية الممكنة للتعبير عنها . ثم أكد تشومسكى أن اللبس ما يزال واردا على النحو المبنى على المكونات المباشرة ، وأن طريقته التى جاء بها (وتسمى النحو التوليدى ، أو النحو التحويلى) هى بمفردها القادرة على الكشف عن الملبس وغير الملبس من البنيات السطحية ، وعلى نسبة البنية السطحية إلى بنية عميقة بذاتها دون غيرها .

ولعل موقع كل مدرسة ذات منهج من أخواتها يتضح من التخطيط التالى :



يتضح من هذا أن نسبة الحداثة إلى المنهج نسبة ذات أبعاد زمنية مختلفة ، ولكنها ترتبط ارتباطا محكما بفكرة التغيير . أما إذا وصفنا بالحداثة منهجا من مناهج البحث فى اللغة العربية فإننا يمكن أن نضيف إلى هذا الإيضاح إيضاحا آخر يتصل بطبيعة المنهج العربى التقليدى . ذلك بأن مناهج اللغويين العرب من السلف تحمل فى طيها الاستقراء ، والتصنيف ، والتجريد ، والحتمية ، والوصفية ، وربط الصوت بالمعنى ، والمقارنة ، والتأريخ ، والمعيارية ، والتفسير ، وتحقيق صدق النتائج ، وغير ذلك من اتجاهات المناهج ، على نحو ما سنوضحه فى الفقرات التالية بإذن الله .

لقد اعتمد النحاة على الاستقراء الناقص ؛ وهو عماد المنهج العلمى بالنسبة للعلم المضبوط . واعتمد فقهاء اللغة ، والمعجميون منهم بصورة خاصة ، على الاستقراء التام حسبما تتطلبه طبيعة موضوعهم ؛ لأن موضوعهم يدور حول مفردات اللغة ، على حين يدور موضوع النحاة حول قواعدها الكلية . ولهذا تناول النحاة بالملاحظة نماذج من اللغة أطلقوا عليها مصطلح «المسموع» ، وانصرفوا عن بقية المستعمل ، فاقتصدوا مثلا فى الاعتماد على القرآن لتعدد القراءات ، وعلى الحديث لجواز الرواية بالمعنى ، وصرفوا معظم همهم إلى الشعر وكلام العرب . أما اللغويون (أى فقهاء اللغة) فقد كان عليهم أن يحددوا موقف كل مفردة من مفردات اللغة من حيث المعنى الذى ينسبونه إلى الكلمة فى المعجم أو من حيث أصل استعمالها ، وما إذا كانت عربية أو دخيلة أو معربة أو حوشية .. الخ . ومعنى ذلك أن الاستقراء بنوعيه قد عرفه القدماء ، استعملوا كل نوع منه حيث ينبغى أن يستعمل .

أما التصنيف فإننا نعرف كيف نشأت الدراسات اللغوية العربية بتصنيف أقسام الكلم ؛ إذ قال على بن أبى طالب لأبى الأسود الدؤلى : «الكلم اسم وفعل وحرف . . . الخ» ثم عمد النحاة بعد ذلك إلى تصنيف فروع كل قسم من هذه الأقسام ، فقالوا فى الفعل : ماض ومضارع وأمر ، وفى الاسم : اسم علم واسم جنس واسم زمان واسم مكان . . . الخ ، وفى الحرف : حروف المعانى وحروف الزوائد . . . الخ . ثم صنفوا الأبواب النحوية فى داخل الجمل ، وصنفوا أساليب الجمل ، بل صنفوا الكلمات إلى جامد ومشتق ، وإلى مجرد ومزيد ، وإلى متصرف وغير متصرف ، وهلم جرا . . على نحو جعل من السهل عليهم أن ينشئوا قواعدهم التى كان يستحيل إنشاؤها دون هذا التصنيف .

ولقد جرد النحاة الأصول ، وجردوا القواعد ، وجردوا المصطلحات لتسمية الأصناف ، فكان مما جردوه أصل الوضع وأصل القاعدة ، وجعلوا كل أصل من ذلك نقطة البداية لفهم المستعمل ؛ لأن المستعمل إما أن يتسم بالاستصحاب إذا تطابق مع الأصل المجرد ، أو بالعدول إذا بدا على صورة مختلفة عن صورة الأصل . وأصل الوضع ينسب إليه الصوت ، وتنسب إليه الكلمة ، وتنسب إليه الجملة . فلفظ « ينبغى » مثلا ، ينطق على صورة « يمبغى » ولكن تفسير ذلك أن الأصل هو النون ، ولكن النون لما سكنت وتلتها الباء خرجت من مخرج الباء واحتفظت بغنتها فأصبحت كالميم ، وذلك طلباً للخفة فى النطق . وكذلك « قال » أصلها « قول » فلما تحركت الواو وانفتح ما قبلها قلبت ألفاً طلباً للخفة أيضاً . وكذلك « إذا السماء انشقت » أصلها « إذا انشقت السماء انشقت » ؛ لأن إذا الظرفية لا تدخل إلا على الجملة الفعلية ، للتفريق بينها وبين إذا الفجائية ، فلما وقع بعدها الاسم المرفوع لم يعرب مبتدأ ، وإنما جعل فاعلا لفعل محذوف يفسره الفعل المذكور بعد الاسم المرفوع . ففى كل واحدة من هذه الحالات عدول عن الأصل . وكل شرح جئنا به معه ردًا إلى الأصل المعدول عنه . وأما أصل القاعدة فمثاله « المبتدأ معرفة » . وقد عبر ابن مالك عن هذه القاعدة بقوله : « ولا يجوز الابتداء بالنكرة » ، ولكن لهذه القاعدة الأصلية قاعدة أخرى فرعية مستثناة منها ، عبر عنها ابن مالك أيضاً بقوله : « ما لم تفد . . . » ، فإذا أفادت النكرة جاز الابتداء بها ، وتلك قاعدة فرعية مستثناة من قاعدة أصلية .

إذا كان النحاة قد استعملوا الاستقراء الناقص فى سبيل إنشائهم النحو العربى فإن الاستقراء الناقص لا يستقيم بغير الحتمية . ومعنى ذلك أن الحقائق التى يستخرجها النحاة باستقراء المسموع قاصرة عن أن تصدق على غير المسموع ما لم ينطبق عليها مبدأ الحتمية الذى يعممها على غير المسموع . وهكذا استعمل النحاة مبدأ الحتمية تحت عنوان آخر هو « القياس » ، أو كما يسميه الأصوليون « قياس الشاهد على الغائب » . ويتضح ذلك فى استعمال اسم « النحو » نفسه ، لأنه مأخوذ مما يروونه من قول علىّ رضى الله عنه لأبى الأسود الدؤلى : « انحُ هذا النحو يا أبا الأسود ! » ، بل إن لفظ القياس يتردد كثيراً فى عبارة يقولها النحاة : « وعلى ذلك قس » .

ونهَجَ النحاة العرب منهج الوصفية التى يباهى بها المحدثون . وأوضح ما يكون ذلك فى نشاط النحاة الأولين الذين كان يغلب على ألسنتهم أن يقولوا : « العرب تقول كذا » ، بدلا من قول الآخرين يجب ويجوز . حقاً إن ذلك كان أوضح فى اتجاه بعض الأولين منه فى اتجاه بعضهم الآخر ؛ فلقد كان أبو عمرو بن العلاء حريصا على هذا الطابع الوصفى عندما سئل عما يفعل بما خالفت فيه العرب قواعد النحاة فقال : «أعمل على الأكثر ، وأسمى ما عداه لغات» . كان ذلك منه فى وقت كان فيه عبد الله بن أبى إسحق يطعن على العرب ، أى يخطىء الفصحاء منهم إذا خالفوا ما استخرجه النحاة من القواعد . ومع ذلك فإن استخراج القواعد نفسه كان عملا وصفيا ، سواء من هذا النحوى أو من ذاك ؛ لأنه كان تلخيصا للعلاقات النحوية القائمة بين المفردات فى الجمل . وإنا لنجد حتى فى وقتنا هذا فى

الغرب من يطعن على أصحاب اللغة فيقول إن النطق الشائع "It is me" خطأ والصواب أن يقال "It is I" . يحدث ذلك فى ظل المنهج الوصفى القائم .

أما ربط الصوت بالمعنى فيتضح فى أبواب من النحو ، مثل الوقف (الذى يدل على تمام المعنى) ، وكالتشديد (الذى يدل على التعدية النحوية أو المبالغة الدلالية) ، وكزيادة الحروف (إذ يكون للزائد معنى) ، وكبعض لواصق التصريف ، مثل تاء التأنيث ، ونون التوكيد ، وألف الاثنين ، وواو الجماعة ، وتاء الخطاب ، وحروف المضارعة ، ونون النسوة ، وهلم جرا ، وكالفروق النطقية بين الأصوات من حيث المخارج والصفات ، نحو التفريق بواسطة التفخيم فقط بين الفعلين الماضيين «صام» و «سام» ، وكذلك بين «طاب» و «تاب» ، وكالتفريق بالجهر والهمس بين «زار» و «سار» ، وكذلك «ذاب» و «ثاب» . وقد كان للنحاة الأقدمين محاولات عظيمة فى حقل دراسة الأصوات اللغوية وارتباطها بالمعانى على نحو ما ذكرنا . وحسبنا أن نعلم أن كتاب العين للخليل قد تم ترتيب مداخله على أساس صوتى .

وكان عمل النحاة العرب يشتمل على الكثير من المقارنات بين اللهجات . تلحظ ذلك فى تفريقهم مثلا بين «ما» الحجازية و«ما» التميمية ، وبين لهجات تفتح حرف المضارعة وأخرى تكسره ، كما لاحظ اللغويون فروقا نطقية بين القبائل ، كالكشكشة والعجعجة والاستنطاء والطمطمانية والتلتلة التى أشرنا اليها عند الكلام عن حركة حرف المضارعة . وفرقوا بين العربية الشمالية والجنوبية حتى قال أبو عمرو «مالسان حمير بلساننا» ، وردوا فى ذلك النوادر العديدة التى تدل على وعيهم بالفروق اللغوية بين اللهجات المذكورة .

ويظهر اشتغال الأقدمين بالتأريخ اللغوى فى دراستهم للتعريب والتوليد والدخيل بصفة عامة ؛ فلقد كانوا يفرقون بين ما دخل العربية قبل الإسلام وما طرأ عليها بعده ، ولكنهم (والحق أحق أن يتبع) لم تكن لهم حاسة تاريخية دقيقة ، لا فى اللغة ولا فى الأدب ؛ فكانوا ينسبون النصوص إلى آدم ، وإلى عاد وثمود ، وإلى الجن والشياطين ، وإلى هامات القتلى ، بل إن ذلك الحرمان من الحس التاريخى ظل يلازمهم حتى فى نشاطهم المعجمى ، فلم نر لهم ضبطا تاريخيا لتطور الدلالة من عصر إلى عصره ، ولا لبنية الكلمة من زمان إلى زمان .

ولقد ظهر الاتجاه المعيارى فى النحو بما ذكرنا من أمر ابن أبى إسحق وتصديه للفصحاء من أمثال الفرزدق . ولكن هذا الطابع قوى فيما بعد عندما انتهى عصر الاستشهاد وعجز النحاة عن ترديد عبارة : « العرب تقول كذا » ؛ لأن العرب بعد عصر الاستشهاد لم يكونوا أولئك الفصحاء الذين يمكن لدراسة لغتهم أن تؤدى إلى خدمة القرآن وهى الغاية الكبرى للنحو . ولما انتهى عصر الاستشهاد فى القرن الثانى الهجرى تحول النحو العربى من طابعه العلمى الذى يقوم على البحث ورصد النتائج إلى الطابع التعليمى الذى يسعى إلى جعل الأمة الأسلامية أمة متجانسة من الناحية اللغوية . وبقدر ما يحسن الطابع الوصفى فى النحو العلمى يتحتم الطابع المعيارى فى النحو التعليمى ؛ فليس من المعقول أن يقوم المعلم بالاستقراء واستخلاص النتائج وإنشاء القواعد أمام التلاميذ ، وإنما المطلوب منه أن يقول لهم هذه هى القاعدة (أو المعيار) وعليكم أن تطبقوا . فالتعليم أساسه الطريقة المعيارية .

أما التفسير فله فى النحو العربى مظاهر متعددة . ولعل أهم مظهر من مظاهر التفسير فى النحو هو التعليل ؛ فلقد تكفل التعليل فى اللغة بتفسير الظواهر الأتية :

١ - كل عدول عن الأصل ؛ ويظهر ذلك بصفة خاصة فى الإعلال والإبدال والنقل والقلب والحذف ، إذ تصبح العلة نفسها فى صورة قاعدة تبرر العدول عن الأصل بطلب الخفة ، كما فى :

(ا) اذا تحركت الواو وانفتح ما قبلها قلبت ألفا نحو قَوَمَ ← قام

(ب) تنقل حركة الواو إلى الساكن الصحيح قبلها نحو إقوام ← إقامة

(جـ) إذا اجتمعت الواو والياء وسبقت إحداهما بالسكون قلبت الواو ياء وأدغمت فى الياء نحو طَوْى ← طى

(د) إذا سبقت تاء الافتعال بحرف مطبق قلبت طاء نحو اصتبر ← اصطبر

٢ - تعليل الأقيسة النحوية ، سواء أكان بعلة مناسبة ، أم بالطرد ، أم بالشبه ، يعد من قبيل التفسير أيضا ، كأن يقال :

(ا) رُفع نائب الفاعل حملا له على الفاعل بعلة الإسناد .

(ب) بُنيت «ليس» لاطراد البناء فى كل فعل غير متصرف .

(جـ) أعرب المضارع لشبهه باسم الفاعل فى مطلق الحركات والسكنات ، وفى اختلاف المعانى عليه . فالأول قياس علة ؛ والثانى قياس طرد ؛ والثالث قياس شبه ، وكل ذلك تفسير للظاهرة . فهذه أنواع من التفسير هى أظهر أنواع التفسير فى النحو العربى .

بقى مما اشتمل عليه النحو العربى ما سميناه تحقيق صدق النتائج . أرأيت إلى المسائل الحسابية والمعادلات الرياضية حين تخضع للاختبار ليعرف ما إذا كانت صادقة أو كاذبة ، ويجرى اختبارها بطريقة خاصة معروفة كاختبار الضرب بالقسمة ، والقسمة بالضرب ، واختبار الجمع بالطرح ، وبالعكس ؟ كذلك كان النحاة العرب يعمدون إلى اختبار النتائج وكأنهم يختبرون صورية الجهاز النحوى والصرفى الذى وصلوا إليه .

وهكذا نشأ لديهم ما يسمى بالتمارين العملية . فقد يقولون : صُغْ من ضَرَبَ على وزن جعفر أو على وزن طيلسان أو على وزن سفرجل ، وقد يفترضون أن رجلا تسمى باسم « حتى » أو « فى » أو « لم » ويسألون عن كيفية تثنيته وجمعه وتصغيره والنسب إليه . وكانوا فى أثناء شرحهم لأبواب النحو يوردون التراكيب الممنوعة ، ويشيرون إلى امتناعها ، ويعللون ذلك . وكان تطبيق قواعدهم على هذه الفروض المستحيلة وغير المستعملة يقوى اقتناعهم بصدق قواعدهم والنتائج التى وصلوا إليها فى تحديد النظام النحوى للغة العربية .

فما مغزى كل أولئك ؟

الجواب أنه ليس من المتصور أن يكون القديم والحديث مختلفين فى كل التفاصيل والدقائق ، وأن الاختلاف بينهما إنما هو اختلاف فى تركيز الاهتمام على طابع بعينه يعرف به القديم أو الحديث ، مع عدم خلوه مما عدا هذا الطابع . ولكن وجود طابع ما وجودا عمليا لا نظريا فى المنهج لا يبرر دعواه له إلا بمقدار ما يصح أن ننسب الاشتراكية إلى الإسلام لمجرد أن الإسلام عنى بالعدالة الاجتماعية بطريقته الخاصة . وهكذا لا ينبغى أن ننسب إلى النحو العربى أنه خالص للوصفية أو للمعيارية أو للتأريخ أو للتجريد ، وإن كان فيه قسط مهم من كل واحد من هذه المناهج التى تميز بعضها عن بعض فى العصر الحديث . هذا ما ينبغى أن يكون واضحا عند نسبة المنهج إلى الحداثة . فالحداثة فى المنهج مسألة تغيير وإن لم تتبرأ تماما من مفهوم الزمن .

ومن معانى الحداثة حين تنسب إلى اللغة العربية ما يتصل بالنتائج . وإذا اتصلت الحداثة بالنتائج فقلنا مثلا : « النتائج الحديثة » ، أو « نتائج البحوث الحديثة » ، أو «معطيات البحث الحديث» ، فإن «الحداثة» عندئذ تنصرف إلى معنى الابتكار فتكون ألصق به منها بمفهوم الزمن . وهنا لا بد أن يقوم طباق بين الحداثة والتراث (أى بين الابتكار والتراث) أكثر مما يقوم بين الحداثة المنسوبة إلى المنهج وبين التراث (أى بين التغيير والتراث) . لقد استوت الدراسات العربية على سوقها فى القرن الثانى الهجرى ، وما كادت مطالع القرن الرابع تهل حتى آتت أكلها وبدت ثمراتها ناضجة يانعة ؛ إذ أمدتها التربة الطيبة برحيق المنابع الإسلامية بعد أن أضيفت إليه عناصر حيوية من ثقافات أخرى أجنبية . ولم يكد القرن الرابع ينتهى حتى وَقَرَ فى عقول الناس أن الأول لم يترك للآخر شيئا ، وفاخر أبو العلاء المعرى بأنه سيأتى بما لم تستطعه الأوائل ، وبدأ التراث العربى فى عمومه عصر النقول والشروح والحواشى والتعليقات والكتابة الموسوعية ، وبدت الحياة فى طابعها الغالب اجترارا لما مضى ، وإعادة لترتيب الأثاث ، دون إضافة قطعة جديدة إليه . وزعم الزاعمون أن النحو نضج حتى احترق ، فأصابت عدوى التواكل كل فروع المعرفة العربية . ثم جاءت الطامة الكبرى بتغلب الترك على مقاليد الحكم فى البلاد العربية فقضوا بجهلهم قضاءً مبرماً على ما بقى للعرب من طاقة ، وما كان لهم من ملكة ، فأقفلوا باب الاجتهاد ، وانزوت المعارف الإسلامية فى عدد من المساجد (أوقل المتاحف) لا تتعداها ، كالأزهر والزيتونة والقرويين ، فكان أقصى ما يصل إليه المرء من علم أن يحسن التحصيل لما يقرأ . وأما الاضافة والابتكار فهيهات . لأن الفكر العربى أصبح بركة راكدة آسنة لا تنمو فيها إلا طحالب الجهل والتخلف .

ثم اعتل الرجل المريض (تركيا) ونشطت ذئاب الاستعمار من حوله كل يريد نصيبه من القطيع الذى كان يرعاه ، فكان الاتصال المباشر لأول مرة بين الولايات التركية والغرب ، وعرف العرب أن فى الدنيا علوماً غير علومهم ، وأنهم قد تخلفوا عن الركب ، وأن بقاءهم مرهون بالتلمذة على المعارف الحديثة ، فأرسلوا البعوث إلى الغرب تتلقى وتنقل وتغرس البذور الجديدة فى التربة التى طال إهمالها ، فأنبتت البذور ، ونما النبات نمواً بطيئا ، ومازال فى دور النمو ، فلا يظهر من ثمره إلا البواكير وما أقلها .

وما دمنا الآن فى عصر البواكير فإن لنا أن نسأل عن طبيعة ما يمكن أن نصل إليه من النتائج الحديثة . وسنرى عندئذ أن هذه النتائج تقع فى حدود الأنواع الآتية :

١ – بواكير عربية نبتت فى أرض التراث .
٢ – أفكار أجنبية حديثة وفى التراث ما يشبهها .
٣ – فهم عربى حديث يصحح فهما قديماً فى التراث .

١ – بواكير عربية نبتت فى أرض التراث :

فى التراث العربى أفكار لا تتنافى مع النتائج الحديثة تنافياً تاماً ولكنها تختلف عن هذه النتائج . ومن ذلك على سبيل المثال :

(أ) أن أقسام الكلم التى وردت فى التراث لا تتنافى مع التقسيم الحديث للكلم الذى ورد فى كتابى : «اللغة العربية معناها ومبناها» مثلا ، إذ ما يزال الاسم أحد أقسام الكلم ، وكذلك الفعل ، ومازالت الحروف كلها واقعة تحت عنوان الأداة . ولكن الفارق المهم بين التقسيمين أن النظرة الحديثة كشفت عن عموم فى مفهوم الاسم لدى النحاة ، شمل أقساماً أخرى ، كالصفات والضمائر والظروف ، وأن مفهوم الفعل قد اتسع لديهم أيضاً حتى شمل بعض الخوالف والنواسخ ، وأن مفهوم الأداة فى الفهم الحديث يشمل الحروف والنواسخ كما فهمها النحاة .

(ب) ومن ذلك أيضاً ما يتعلق بأصل الاشتقاق . فعلى الرغم من أصرار النحاة البصريين ، ومنهم الخليل بطبيعة الحال ، على أن أصل الاشتقاق هو المصدر، وجدنا الخليل يبنى كتاب العين ، وهو أول معجم فى العربية ، على مداخل من الحروف الأصلية الثلاثة ، ويورد تحت هذه الحروف كل مشتقات المادة ، مما يدعونا إلى الزعم بأن الخليل قد عد

الأصول الثلاثة هى أصل الاشتقاق ، عملا ، وإن لم يصرح بذلك ، وأن النظرة التى اشتمل عليها كتاب اللغة العربية المذكور تجعل الأصول الثلاثة هى أصل الاشتقاق ، وهى أولى بذلك من المصدر الذى قال به البصريون ، والفعل الماضى الذى قال به الكوفيون .

(ج) لقد أنشأ النحاة نظاماً كاملا من الصيغ الصرفية للكلمات المشتقة فى اللغة العربية ، ونسبوا إلى الصيغ المجردة معانى وظيفية ، كالطلب والمطاوعة والتكلف . . . الخ . وتكلموا عن الميزان الصرفى للكلمة ؛ وكانوا يعدون الصيغة الصرفية ميزاناً للكلمة ؛ ورأوا أن الكلمة إذا حذف أحد حروفها حذف ما يقابله من صيغتها ، وجعل الباقى ميزاناً لها . ففعل الأمر من وَعَدَ هو (عِدْ) ؛ ومادامت الواو - وهى فاء الكلمة فى الفعل - قد حذفت فإن الفاء تحذف من الصيغة فيصير وزنه (عل) بكسر العين وسكون اللام . ولكنهم لم يفرقوا تفريقاً نظرياً بين الصيغة والميزان فرأوا أن «قال» و «رمى» ونحوهما على وزن (فعل) ، دون مراعاة لما فيهما من إعلال . وقد توصلت النظرة الحديثة - مع احترامها التام لنظام الصيغ - إلى أن هناك فرقاً بين الصيغة والميزان ؛ لأن الصيغة قالب صرفى ، والميزان مقياس صوتى ؛ بمعنى أن فعل الأمر (عد) ينبغى أن تكون صيغته (افعل) بسكون الفاء وكسر العين ، ولكن ميزانه (عل) كما سبق . فالصيغة تجعله من باب ضرب ، والميزان يعترف بالحذف الذى حدث فى الصيغة . والصيغة صرفية والميزان صوتى .

٢ - أفكار أجنبية حديثة وفى التراث ما يشبهها :

ذكرنا منذ قليل أن للتفسير فى النحو العربى مظاهر متعددة أهمها التعليل ، وعددنا من صور التعليل تعليل الإعلال والإبدال ، والنقل والقلب والحذف ، وكذلك تعليل الأقيسة النحوية . ونضيف هنا ظاهرة أخرى من ظواهر النحو العربى ، يطلقون عليها التفسير ، وعلى ركنيها المفسر والمفسر (بالكسر والفتح على الترتيب) ، فهناك أدوات تختص بالدخول على الأفعال مثل « إذا » و « إن » و « لو » ، ولكن الاعتبارات الأسلوبية قد تقضى أحياناً بأن تأتى هذه الأدوات وبعدها الاسم المرفوع بالفعل ، على عكس ما يقضى به أصل وضع الجملة . وهنا يخف النحاة إلى رد الجملة إلى أصلها فيقدرون فعلا تدخل عليه هذه الأدوات ، ويجعلون الفعل المذكور بعد ذلك تفسيراً لهذا الفعل المقدر . وهذا شبيه بقولهم : « لا بد من دليل يدل على المحذوف » غير أن الظاهرة هنا ظاهرة إضمار لا حذف .

غير أن تشوسكى يباهى - كما سبق - بأنه حول البحث اللغوى من منهج وصفى تصنيفى خالص ، يرد عليه اللبس فى الكثير من الحالات ، إلى نحو تحويلى توليدى ، يضم إلى التصنيف عنصراً آخر هو الطاقة التفسيرية ، بمعنى أن البنية السطحية (المستعملة) إذا تطرق إليها اللبس بتعدد ما يحتمل أن يكون مقصوداً بها فإن النحو التوليدى يرجع هذه البنية الاستعمالية السطحية إلى بنية عميقة بعينها فيذهب عنها بقية ما تحتمله من المعانى . هذه الخاصية بعينها موجودة فى النحو العربى ، ولكنها ترتدى عباءة التأويل وعمامة التقدير . ويمكن أن نسوق لذلك الشواهد الآتية :

١ - قال تعالى : «الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم فزادهم إيماناً وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل . فانقلبوا بنعمة من الله وفضل لم يمسسهم سوء واتبعوا رضوان الله والله ذو فضل عظيم . إنما ذلكم الشيطان يخوف أولياءه فلا تخافوهم وخافون إن كنتم مؤمنين» (آل عمران ١٧٣ - ١٧٥) .

فمن الذى يحاول الشيطان أن يخوفه ؟ سيقول قائل إن الأمر واضح ؛ لأن الشيطان يخوف أولياءه . ولكن القرائن تحدد بنية عميقة أخرى يحاول الشيطان فيها أن يخوف المسلمين من أوليائه . فالتقدير «إنما ذلكم الشيطان يخوفكم أولياءه» ، بدليل النهى الموجه إلى المؤمنين ألا يخافوهم بعد أن سمعوا من الشيطان (الناس الأولين) أن الناس (الآخرين) قد جمعوا الجموع لمهاجمتهم .

٢ - قال تعالى : «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائما بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم» (آل عمران ١٨) .

إن بنية الجملة من الناحية النحوية البحت لا تمنع أن يكون الملائكة وأولو العلم معطوفين على الضمير (هو) ، فتكون الطائفتان آلهة مع الله (تعالى الله عن ذلك) . ولكن القرائن فى الجملة تشير إلى بنية عميقة لها ، تجعل الطائفتين معطوفتين على لفظ الجلالة (الله) ، وبذلك تشهدان معه بتفرده بالألوهية . والدليل على ذلك إقرار لفظ (قائما) ، والنص مرة ثانية على أنه « لا إله إلا هو العزيز الحكيم » .

٣ - قال تعالى : « إن الله لا يظلم الناس شيئا ولكن الناس أنفسهم يظلمون » . (يونس ٤٤) .

والتركيب لا يمنع أن تكون « أنفسهم » توكيداً للناس ، ولكن النظر فى الآيات الأخرى فى القرآن (وهو يفسر بعضه بعضا) يجعل «أنفسهم» مفعولا مقدماً للفعل «يظلمون» ؛ بدليل قوله تعالى فى آية أخرى : «ساء مثلا القوم الذين كذبوا بآياتنا وأنفسهم كانوا يظلمون» (الأعراف ١٧٧) .

٤ - قال تعالى : «قال الذى عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك . . .» (النمل ٤٠) .

فهل الذى فى الآية من قوله : «آتيك» هو اسم فاعل مضاف إلى الكاف ، أو فعل مضارع ناصب لمحل الكاف ؟ لا يظهر ذلك من البنية السطحية للجملة ، ولكن البنية

العميقة تبين أنه لو كان اسم فاعل مضافاً لدل على الماضى ، ولكن الذى عنده علم من الكتاب يعرض على سليمان أمراً مستقبلا .

٥ - قال تعالى : «فى قلوبهم مرض فزادهم الله مرضاً . . .» (البقرة ١٠) .

فهل قوله تعالى «فزادهم الله مرضاً» خبر أو دعاء ؟ لو كان ذلك خبراً للزم فى الجملة الأولى أن تضاف إليها «كان» ، فيقال : كان فى قلوبهم مرض . وبذلك يصير المعنى على الدعاء .

٦ - قال تعالى : «له دعوة الحق والذين يدعون من دونه لا يستجيبون لهم شىء إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه . . .» (الرعد١٤) .

ليس فى التركيب ما يمنع أن يكون الواو فى يدعون راجعة إلى الاسم الموصول (الذين) ، ولكن البنية العميقة (أى المعنى المراد) يحتم تقدير مفعول به هو ضمير الغائبين ، ويكون التقدير عندئذ «والذين يدعوهم من دونه» ، فيكون الذين لا يستجيبون هم الشركاء المزعومون .

٧ - قال تعالى : « . . . فإن لم تعلموا آباءهم فإخوانكم فى الدين ومواليكم . . .» (الأحزاب ٥) .

ليس فى التركيب ما يعين ما إذا كان الإخوان هم أو آباؤهم ، ولكن الآباء غير معلومين ، فلا يمكن أن يكون غير المعلوم أخا . فالبنية العميقة (كما يسميها تشومسكى) تجعل الأبناء هم الإخوان فى الدين .

نفهم من هذا أن النحو العربى ليس خلوا من الطاقة التفسيرية ، ولكنه يسمى مظاهرها أسماء مختلفة ، يمر بها المرء دون أن يرى شبها بينها وبين مثيلاتها فى نتائج البحث الحديث ، ولكنه حين يدقق النظر لابد أن يرى الشبه بين الشيخ العربى بالعمامة وبينه وعلى رأسه القبعة .

٣ - فهم عربى حديث يصحح فهما قديماً فى التراث :

أول ما ينبغى أن نعترف به أن السلف من علمائنا أبلوا بلاء حسنا فى بناء صرح العلوم العربية ، وأن النتائج التى وصلوا إليها نعد رائعة من جهتين :

أولا : أن نقاد التراث العربى من المستشرقين يعترفون طائعين أو مرغمين بأن العرب إذا كانت لهم فلسفة حقيقية فهذه الفلسفة هى دراساتهم اللغوية ، وبخاصة النحو ، بما اشتمل عليه من نظام استدلالى لا يمكن أن تصل إليه إلا عقلية ذات مقدرة فائقة على التجريد .

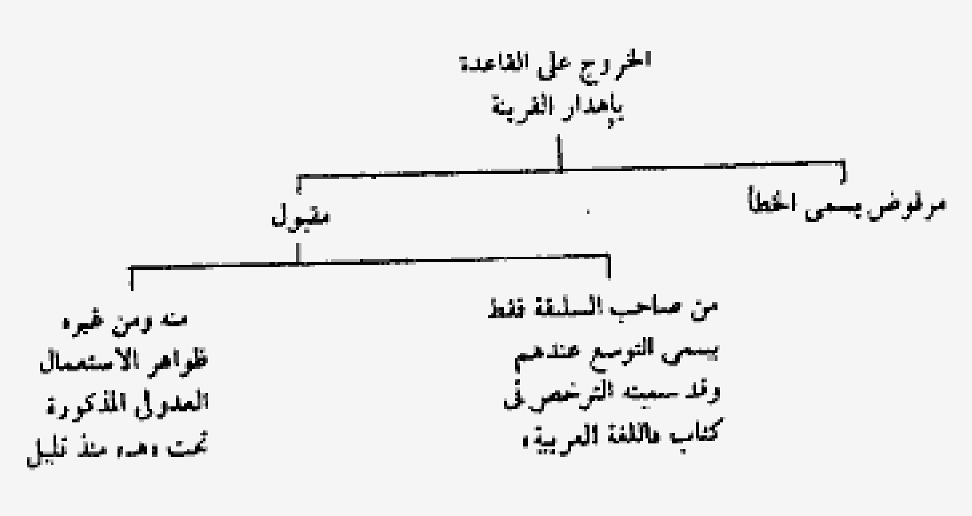
ثانيا : أن هذه البنية التى أقاموها صمدت للتطبيق منذ القرن الثانى للهجرة حتى هذه اللحظة . فإذا كنا نلقى على اللغة أضواء جديدة فنستخرج منها نتائج حديثة ، فلا شك أن قدرتنا على ذلك نشأت من حسن تحصيلنا لأفكارهم ، بقدر ما جاءت عن استيعابنا لطرق النظر العلمى الحديث . هذه شهادة يقتضينا الإنصاف أن نبدأ بها ، وإلا بدا كل شىء نقوله بعد ذلك ضرباً من إنكار الفضل .

وسنحاول فيما يلى أن نلقى الأضواء على ما يسميه الأقدمون :

(أ) التوسع .
(ب) الزمن .
(ج) الربط .
(د) طلب الخفة .
(هـ) ظواهر أخرى متفرقة أشاروا إليها ، سنجمعها تحت عنوان (الاستعمال العدولى) .

وهاك البيان :

(أ) التوسع : قد يكون الخروج على القاعدة فى التعبير نادراً أو قليلا أو شاذاً أو لغة قوم بعينهم ، فيسمى كل نوع منه باسمه الذى أوردناه هنا . ولكن الخروج عن القاعدة قد يكون كثيراً كذلك ؛ وهو فى هذه الحالة ينسب إلى التوسع . وفى الأصول العامة للنحاة ، أو ما أطلقنا عليه فى كتابنا «الأصول» اسم «قواعد التوجيه» ، قاعدة تقول : «يتوسع فى الظرف والجار والمجرور ما لا يتوسع فى غيرهما» . وهكذا ينشىء منهج النحاة قاعدة للخروج على القواعد . ويند عنهم أحياناً بعض العبارات التى تنسب هذه المخالفة أو تلك ، من غير ما ذكرنا ، إلى التوسع . وقد نظرت فى أنواع الخروج على القاعدة فى اللغة العربية فوجدت مايلى :



والذى يهمنا الآن هو الترخص . والترخص مرتبط بالقرائن النحوية ، وهى البنية والإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام والأداة والنغمة . وهذه لا وجود لها إلا فى الكلام المنطوق . والترخص له الشروط الآتية :

١ - أن يكون من صاحب السليقة ، ومن ثم لا يجوز منا نحن فى الوقت الحاضر . ولهذا يعد الترخص من مفاهيم تحليل التراث ، ولا يصدق على ما بعد عصر الاستشهاد .

٢ - من قواعد التوجيه المنهجى لدى النحاة قولهم «الرخصة مرهونة بمحلها» ؛ أى أنها لا يقاس عليها الاستعمال .

٣ - شرط الترخص أمن اللبس ؛ أى أن القرينة التى يجرى الترخص فيها لا يمكن أن يتوقف عليها المعنى ، فلو توقف عليها المعنى امتنع الترخص .

٤ - لا يفهم الترخص إلا فى ظل تضافر القرائن ، بمعنى أن الوظيفة النحوية الواحدة لا بد أن تتضافر على بيانها عدة قرائن ؛ ولا يمكن أن تكفى قرينة مفردة أيا كانت لبيان المعنى . فالفاعل مثلا يعرف أنه فاعل بالقرائن الآتية :

(١) أنه اسم (وهذه قرينة البنية) .
(٢) مرفوع (وهذه قرينة الإعراب) .
(٣) سَبَقَه فعل (قرينة الرتبة) .
(٤) وهذا الفعل مبنى للمعلوم (وهذه قرينة البنية مرة أخرى) .
(٥) ودل على مَنْ فعل الفعل أو قام به الفعل (وهذه قرينة الإسناد) .

فهذه خمس قرائن تضافرت على بيان المعنى النحوى ؛ فلو اتضح المعنى بأربع منها لأمكن الترخص فى الخامسة ؛ لأن المعنى لا يتوقف عليها . وقد حدث الترخص فى التراث فى كل القرائن ، سواء أكان ذلك فى القرآن أم فى الحديث أم فى الشعر أم فى كلام العرب . وإليك الشواهد على ذلك .

البنيـة : قال تعالى : «والتين والزيتون وطور سينين» - فترخص فى بنية «سيناء» ، فصيرها «سينين» . وقد أمن اللبس بإضافة لفظ الطور إليها .

الإعراب : قال تعالى : «إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئون والنصارى من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون» - «فعطف» «الصابئون» وهو مرفوع على اسم إنّ وموضعه نصب ؛ ولا لبس .

المطابقة : قال تعالى : «إن نشأ ننزل عليهم من السماء آية فظلت أعناقهم لها خاضعين» والأعناق توصف بأنها «خاضعة» ؛ ولا لبس .

الربط : قال تعالى : «واتقوا يوماً لا تجزى نفس عن نفس شيئا» ، والمعنى لا تجزى فيه نفس فحذف الرابط ؛ ولا لبس .

الرتبة : قال تعالى : «ويصنع الفلك وكلما مر عليه ملأ من قومه سخروا منه» - فجعلة «ويصنع الفلك» جملة حالية مقترنة بواو الحال ، متقدمة على صاحب الحال ، وهو الهاء فى «عليه» ؛ ولا لبس .

التضام : قال تعالى : «وإن كلالما ليوفينهم ربك أعمالهم» فحذف مدخول «لما» وهو فعل مضارع مبنى للمجهول تقديره «يوفَّوا» ، ودليل الحذف قوله «ليوفينهم» ؛ ولا لبس ، لوجود دليل الحذف .

الأداة : قال تعالى : «وتلك نعمة تمنها علىّ أن عبدت بنى إسرائيل» - والكلام استفهام إنكارى حذفت منه الأداة ، والتقدير «أوَ تلك نعمة» ، وقرينة الحذف حالية .

أما فى الشعر فأكثره يسمى الضرائر وفى جواز الرخصة للمحدثين فى الشعر خلاف . ولقد ذهب النحاة شتى المذاهب فى علاج هذه الظاهرة ، ولكن الجديد فى النظر إليها هو ضم شتاتها تحت عنوان واحد ، وربط ذلك بتضافر القرائن ، وتسخير هذا الفهم لتبرير الكثير مما لم يمنحه النحاة جواز المرور ، ولا سيما من كان من النحاة يطعن على العرب .

(ب) **الزمن** : حين تناول النحاة مفهوم الزمن ربطوه بصيغة الفعل فقالوا إن الفعل يدل على الحدث بأصوله الثلاثة ، ويدل على الزمن بصيغته ، وجعلوا الفعل ثلاثة : أحدهما الماضى ؛ وهو عندهم يدل بحكم صيغته وتسميته على ماض ؛ والآخران هما المضارع والأمر ، وجعلوا كلا منهما يدل على الحال أو الاستقبال بحسب القرينة ، وكان هذا فى عرفهم هو نظام الزمن . ولكن الأفعال كلمات مفردة ، والنشاط اللغوى ليس كلمات مفردة ، بل جملا ونصوصاً منسقة . فالوقوف بالزمن عند حدود الكلمات المفردة لا يمكن أن يكشف ظواهر السياق ؛ أى أن الزمن الصرفى لا يغنى شيئا عند إرادة فهم الزمن . من هنا تصدى كتاب «اللغة العربية معناها ومبناها» لدراسة الزمن فى معترك السياق فخرج من ذلك بالنتائج الآتية :

(١) أنه لا بد لدراسة الزمن النحوى من دراسة مفهوم آخر مهم هو مفهوم الجهة التى تبين اتصال الحدث وانقطاعه وتجدده واستمراره وقربه وبعده وبساطته ونحو ذلك .

(٢) أن التعبير عن الجهة يتمثل فى عناصر لغوية تصاحب الفعل فى الاستعمال منها :
(أ) النواسخ (كان وأخواتها) .
(ب) الجوازم .
(ج) قد والسين وسوف .

(٣) أن المزاوجة بين الفعل والعنصر المعبر عن الجهة ستوضح لنا الفروق الزمنية بين مركبات فعلية (أى أفعال مركبة) مثل : كان فعل ، كان قد فعل ، كان يفعل ، قد فعل ، مازال يفعل ، ظل يفعل ، كاد يفعل ، طفق يفعل ، سيفعل ، سوف يفعل ، سيظل يفعل . وكل ذلك فى الجملة المثبتة فقط .

(٤) يبدو من ذلك أن الزمن فى اللغة العربية أوسع مما تصوره النحاة ، وأن النواسخ الفعلية هى فى الحقيقة أدوات للتعبير عن الجهة ، لأنها لا تشتمل على معنى الحدث .

(ج) الربط : ومن الأضواء الحديثة على المادة القديمة أيضا ما أراه فى فكرة الربط فى سياق النص العربى . لقد عدّ النحاة من وسائل الربط الأمور الآتية :

١ - الضمير
٢ - الإشارة
٣ - ال
٤ - إعادة اللفظ
٥ - إعادة المعنى .

فالضمير نحو «وظن داود إنما فتنّاه». والإشارة نحو «ولباس التقوى ذلك خير» - أى هو خير . والألف واللام نحو فإن «الجنة هى المأوى» أى مأواه . وإعادة اللفظ نحو : «واتقوا الله ويعلمكم الله» . وإعادة المعنى نحو : «تحيتهم فيها سلام» .

ولكن إعادة النظر فى ظاهرة الربط أوضحت أن هناك ربطا بالموصول (حرفياً كان أم اسمياً) ، وبالوصف ، وبتكرار صدر الجملة عند طولها ، أو إرادة تأكيد الصدر .فمن الربط بـ«الـ» الموصولة (وصلتها لا تكون إلا صفة صريحة) قوله تعالى : «أسْمع بهم وأبصر يوم يأتوننا لكنِ الظالمون اليوم فى ضلال مبين» أى لكنهم ؛ وإنما أعرض عن الضمير إلى أل وصلتها لإرادة وصفهم بالظلم ؛ وهذا لا يتحقق بواسطة مجرد الضمير . ومن الربط بالموصول الاسمى (الذين) قوله تعالى : « وجاء المعذرون من الأعراب ليؤذن لهم وقعد الذين كذبوا الله ورسوله» أى جاءوا وقعدوا . ومن الربط بمن الموصولة قوله تعالى : « قال إن فيها لوطا قالوا نحن أعلم بمن فيها » - أى نحن أعلم به . ومن الربط بالوصف قوله تعالى : «وإن نقضوا أيمانهم من بعد عهدهم وطعنوا فى دينكم فقاتلوا أئمة الكفر» أى فقاتلوهم . ومن الربط بتكرار صدر الجملة لطولها قوله تعالى : «ولما جاءهم كتاب من عند الله مصدق لما معهم وكانوا من قبل يستفتحون على الذين كفروا فلما جاءهم ما عرفوا كفروا به فلعنة الله على الكافرين » - فربط بتكرار «لما جاءهم» وبقوله «على الكافرين»أى عليهم . ومن تكرار صدر الجملة لتأكيده قوله تعالى : «ويوم تقوم الساعة يومئذ يتفرقون » - أى فى هذا اليوم بذاته .

(د) طلب الخفة : ذكرت منذ قليل أن من مظاهر الطاقة التفسيريةفى النحو العربى ظاهرة التعليل لأحكام النحو وأقيسته . ولعل طلب الخفة أن يكون أوسع العلل العربية مجال تطبيق . وحسبه أنه يجد اعترافاً مؤكداً من علم اللغة الحديث ؛ إذ يجد لنفسه مكاناً مهما بين مبادئه تحت عنوان : economy of effort . والذى يبدو لى حين أفكر فى أمر اللغة العربية أن الذوق الصياغى العربى يرسم حدودا واضحة لما يعده خفيفاً ولما يعده ثقيلا . ومن هنا رأينا ظواهر التغير الصوتى فى الدراسات اللغوية العربية بمختلف مستوياتها (الأصوات - الصرف - النحو - المعجم - الأسلوب) تقوم على كراهية توالى أمور معينة ، والسماح بتوالى أمور أخرى . وقد أصبحت كراهية التوالى هذه منطلقاً لطلب الخفة . ويمكن بصورة عامة أن نقول إن اللغة العربية :

١ - تكره توالى المثلين .
٢ - وتكره توالى المقاربين .
٣ - وتكره توالى المتنافرين .

ولكنها ترحب بتوالى المتخالفين ، وتسعى سعياً إلى توالى المتناسبين وإلى الاختصار والتعويض . فأما كراهية توالى المثلين فتظهر فى أمور مثل إدغام المثلين فى فعل مثل رد (أصله ردد) وحذف إحدى التاءين فى « ولاتنابذوا بالألقاب » ، وحذف نون الرفع لتوالى ثلاث نونات فى « لتبلون فى أموالكم وأنفسكم » . والتخلص من التقاء الساكنين وإشباع هاء الغائب بين متحركين للحيلولة دون توالى المتحركات ، وبناء الفعل الماضى الثلاثى المسند إلى تاء الفاعل على السكون لكراهية توالى أربع متحركات فيما هو كالكلمة الواحدة ، نحو «ضربت» .

وأما كراهية توالى المتقاربين فتتمثل فى جعل الدال الساكنة والتاء فى « قعدت » على صورة التاء المشددة وهذا ما يعرف باسم «إدغام المتقاربين» . ومنه إدغام اللام الشمسية فيما يليها من حروف خاصة فى أول الاسم الذى دخلت عليه (وهى التاء والثاء والدال والذال والراء والزاى والسين والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والنون وأخيرا تدغم فى اللام من قبيل ما سبق من إدغام المثلين) . ومنه اجتماع الحركة مع الواو أو الياء اللينة فى أحد أصول الكلمة عند انفتاح ما قبلهما ، إذ تقلبان ألفا .

وأما كراهية توالى المتنافرين فمنها بعض ظواهر الإعلال بالقلب ؛ كما هو الحال عندما تجتمع الواو والياء وتسبق إحداهما بالسكون ، مثل طىّ وريّان وسيّان . والإعلال بالحذف ، كما فى عِدْ وزِنْ ومنها بعض ظواهر الإعلال بالنقل ، كما فى إقامة (أصلها إقوام) ؛ لأن ما بين الكسرة التى على الهمزة وبين الواو حرف ساكن هو القاف (والحرف الساكن حاجز غير حصين فى منهجهم) ؛ فكأن الكسرة والواو قد التقتا وهما متنافرتان . وهكذا تنقل حركة الواو إلى الساكن الصحيح قبلها ، وتقلب الواو ألفا لتحركها أصلا ، وانفتاح ما قبلها حالا . ومن كراهية التقاء المتنافرين أيضا ما نراه من كراهية تنافر الحروف فى الكلمة ، والإشادة بحسن التأليف مما كان يعدّ من أمارات فصاحة الكلمة فى دراسة البلاغة العربية . وقد ترتب على ذلك تقسيم الكلمات أيضا إلى شعرية تحلو للسمع ، وغير شعرية . وعيب المتنبى باستعمال لفظ « الجرشىّ »وكل تأليف حسن لحروف الكلمة فمرده إلى توالى المتخالفين ؛ لأن كل حرفين متواليين يختلفان فى المخرج أو فى الصفة أو فيهما فهذا يعطيهما خفة عند النطق لا تكون للمثلين أو المتقاربين أو المتنافرين كما ذكروا فى كلمة مثل « الهعخع » وهو اسم نبات صحراوى .

وأما توالى المتناسبين فإننا نعد منه الظواهر الآتية :

(أ) إعراب الجوار ، كما فى « جحر ضبٍ خربٍ » ، بجر الصفة على الجوار . وكذلك قراءة من قرأ « عاليهم ثياب سندس خضرٍ » بجر خضر .

(ب) مراعاة القافية كقول امرىء القيس :

كأن ثبيرا فى عرانين وبله
كبير أناس فى بجاد مزملِ

بجر « مزمل » ، وحقها الرفع .

(ج) تقدير الحركة الإعرابية لضمان المناسبة الصوتية ، كما فى « هذا كتابى » ـ فلفظ « كتابى » مرفوع بضمة مقدرة على آخره ، منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة المناسبة .

(د) تفخيم اللام وترقيقها فى لفظ الجلالة بحسب الحركة التى قبلها ، كما فى : يمين الله - والله - بالله

(هـ) ضم ضمير الغائب المتصل وكسره بحسب ما قبله أيضا ، نحو :
هذا كتابه - وأعطانى كتابه - وقرأت فى كتابه .
فعلامة الإعراب التى على الباء حددت « بالمناسبة » حركة الهاء .

(و) ظواهر الإبدال من تاء الافتعال ، فإذا سبقت التاء بحرف من حروف الإطباق (ص ض ط ظ) انقلبت « بالمناسبة» إلى طاء ، وإذا سبقها دال أو ذال أو زاى تحولت إلى دال . وبذلك يصبح :

اصتبر	= اصطبر	اضتر	=	اضطر
اطتلع	= اطلع	اظتعن	=	اظطعن
ادتعى	= ادّعى	ادتكر	=	اذّكر
ازتهر	= ازدهر			

وهناك ظواهر أخرى للمناسبة لا داعى للإطالة بذكرها .

وأما الاختصار فمن ظواهره فى اللغة العربية العناصر التركيبية ؛ لأن كل عنصر منها ينوب عن كلمة أو كلام أطول منه ، لاحظ المقابلات الآتية :

رجلان= رجل ورجل .
رجال = رجل ورجل ورجل . . .
قرشى = منسوب إلى قريش .
كتابه = كتاب مذكور غائب مفرد .

فمن هنا نجد أن العناصر التركيبية من ضمائر ولواصق وظروف وأدوات الخ ، هى نوع من الاختصار فى اللغة . ومن ظواهر الاختصار أيضا الحذف ؛ لأنك إذا سئلت كيف حالك فإنه يكفى أن تقول : « بخير» ، مستغنيا بذلك عن الإجابة الكاملة ، وهى : « حالى بخير» ، أو : « أنا بخير» . والشرط الوحيد للحذف أن يقوم دليل على المحذوف مخافة اللبس أو الغموض أو عدم تمام المعنى . ومن الاختصار قصر الممدود ، كما تقول فى « دعاء » « دعا » وفى « بناء » « بنا » . ومنه أيضا اختزال المد فى بعض المواطن كما فى :

اختزال مد « أنا » فى « أنا قائم » .
اختزال مد « الياء » فى « وإذا مرضت فهو يشفين » .
اختزال مد « الياء » فى النداء نحو : ربِّ ، أبتِ .
اختزال مد « ما » فى « علام » و « إلام » .

وتكون هذه الظاهرة دائما مقترنة بكثرة الاستعمال .

وأما التعويض فيكون عند بقاء الكلمة على حرف أو حرفين ، فتعوض لتطول ، وعند حذف حرف من حروف الكلمة ، وعند حذف المضاف إليه فى الكلام . فالأول نحو « لِمَهْ » و « علامه » و « فه » ؛ والثانى نحو « إقامة » و « إحالة » و « إطالة » ؛ والثالث نحو « وأنتم حينئذ تنظرون » ؛ إذ جاء التنوين فى « حينئذ » عوضا عن المضاف إليه وهو جملة مقدرة تفسرها الجملة المذكورة قبلها أى « حين إذ بلغت الحلقوم » .

(هـ) **الاستعمال العدولى** : الخوض فى الاستعمال العدولى دراسة أسلوبية خالصة لا علاقة لها بالقواعد . غير أن هذا النوع من الاستعمال عدول عن القواعد . ولقد سبق أن شرحت أنواع الخروج على القاعدة بإهدار القرينة النحوية فرددْتُه إلى ثلاثة أنواع هى : الخطأ ، والترخص ، والاستعمال العدولى ؛ وأوردت بعض الشواهد على الترخص ، ووعدت بالكلام عن الاستعمال العدولى بعد ذلك . وهذا هو المكان لبيان ذلك .

إذا أردنا أن نعرف المقصود بالاستعمال العدولى فإن ذلك يقتضى أن نعرف نقطة البداية التى يعد هذا الاستعمال عدولا عنها . ونقطة البداية هى الاستعمال الأصولى الذى يحافظ على ما جرده النحاة من أصول وَضْع أو أصول قاعدة . فلقد كان من أصول النحاة أن كل مبنى له معنى يؤديه بحسب الأصل (ويسمى ذلك معناه الأصلى) ، وأن المبنى الواحد يرتبط ارتباطا عرفيا بمعناه فلا يحمل بحسب الأصل أى معنى غيره . ومن أصولهم أيضا أن لكل باب نحوى حركة إعرابية يعرف بها ، وأن العنصرين اللغويين إذا ارتبط أحدهما بالآخر ارتباط تبعية فى اللفظ أو متابعة فى المعنى وقعت بينهما مطابقة فى بعض المجالات . ومن مطابقة الرابط الرتبة ، وهى الأصل ، حتى إن كانت غير محفوظة ، وأن بعض الكلمات تختص بالدخول على كلمات أخرى ، وأن الأصل فى الاستعمال الذكر والوصل وعدم الزيادة . . . الخ . فإذا التزم الاستعمال بهذه الأصول كان استعمالا أصوليا . ولكن القرائن النحوية (وهى التى تدور حولها هذه الأصول) ربما شهدت ترخصا فيها ، كما سبق أن تناولها أصحاب الأساليب الأدبية بالتصرف فيها ، فعدلوا بها عن أصلها ، لخلق آثار ذوقية ونفسية معينة ، يصير بها الأسلوب الأدبى ذا تأثير معين . ولقد سبق أن ذكرنا أن القرائن هى البنية

والإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام والأداة والنغمة فى الكلام المنطوق . ويمكن العدول عن الأصل عدولا أدبيا مقبولا مستحبا فى كل واحدة من هذه القرائن ، على الرغم من أن هذا العدول مخالفة لا شك فيها لأصول اللغة . وفيما يلى بيان المقصود بهذا الاستعمال العدولى :

أولا : بالنسبة لقرينة البنية :

يعدل عن الاستعمال الأصلى لبنية الكلمة بالوسائل الآتية :
١ - النقل ؛ وقد اعترف به النحاة فى اسم العلم وفى التمييز المنقول ؛ وكان ينبغى أن يعترفوا به ظاهرة عامة فى اللغة . فالمصدر قد ينقل إلى استعمالات فعل الأمر ؛ وبعض الموصولات (مثل من وما وأى) تنقل إلى معانى الشرط والاستفهام ؛ والاسم الجامد قد ينقل إلى استعمال الأوصاف فيصير خبرا ، نحو « هذا رجل » ، كما ينقل المصدر إلى استعمال الأوصاف فيأتى حالا ، نحو « ثم ادْعُهُن يأتينك سعيا » ، « أى ساعيات » .

٢ - قد ينتقل اللفظ من المعنى الأصلى إلى المعنى المجازى ؛ فالمجاز نقل للفظ بحكم تعريفه ؛ إذ تنسى العلاقة العرفية التى بين اللفظ ومعناه الأصلى ، وتحل محلها علاقة فنية هى أساس فكرة المجاز . وهذه العلاقة الفنية قد تكون مشابهة أو زمانا (ما كان وما سيكون) أو مكانا (الحالية والمحلية) أو كما (الكلية أو التعويضية) أو علة (السببية والمسببية) . والمجاز فى الحالة الأولى « المشابهة » لغوى ، وفيما يليها مجاز مرسل .

٣ - ومن انتقال اللفظ أيضا فكرة التضمين ؛ وهى معروفة لدى النحاة ؛ فقد يضمن اللازم معنى المتعدى أو المتعدى معنى اللازم ، أو يضمن اللفظ معنى لفظ آخر غيره ، نحو « استحبوا الكفر على الإيمان » - أى فضلوه .

٤ - ومن استعمال البنية استعمالا عدوليا تسخير اللفظ لتوليد المعنى الأدبى بواسطة جرسه أو موقعه من الكلام . فالمعروف أن كلمة « مثل » كلمة مبهمة لا يكتمل معناها إلا بالإضافة ؛ ولكن أبا فراس أعطاها شحنة عاطفية هائلة فى قوله :

نعم أنا مشتاق وعندى لوعة
ولكن مثلى لا يذاع له سر

وقد يكون ذلك بتكرار اللفظ كما فى الحديث الذى سخر لفظ « الأم » لإفهام الأهمية القصوى والإصرار ؛ إذ قال رجل للنبى ﷺ : « من أحق الناس بصحابتى ؟ » قال : « أمك » قال : « ثم من ؟ » قال : « أمك » قال : « ثم من ؟ » « قال أمك » ! قال « ثم من ؟ » قال : « أبوك » . ثم انظر إلى التنكير فى آيات مثل : « . . . من قبل أن نطمس وجوها فنردها على أدبارها . . . » (النساء ٤٧) .
« ولا تتخذوا أيمانكم دَخَلاً بينكم فتزِلَّ قدم بعد ثبوتها » (النحل ٩٤) .
« أم على قلوب أقفالها » (محمد ٩٤) .
« وذكر به أن تبسل نفس بما كسبت » (الأنعام ٧٠)
أو فى قول الشاعر :

ضربناكمو حتى تفرق جمعكم
وطارت أكف منكم وجماجم
وعادت على البيت الحرام عوابس
وأنت على خوف عليه التمائم
وإنى لأغضى عن أمور كثيرة
سترقى بها يوما إليك السلالم

وقد يكون التسخير للاسم الموصول أو المرخم فى النداء أو غير ذلك من وسائل خلق التأثير الأدبى .

ثانيا : بالنسبة للإعراب :

أشهر طرق العدول عن الإعراب إرادة المناسبة الصوتية ، كما فى إعراب الجوار ، وكما فى مراعاة القافية على حساب الضبط الإعرابى ؛ وذلك كما فى قوله تعالى : « إنّ هذان لساحران » - بتشديد نون إنّ .

وكقول الفرزدق :

وعض زمان يابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحتا أو مجلفُ

وقول امرىء القيس :

كأن ثبيرا فى عرانين وبله
كبير أناس فى بجاد مزملِ

ثالثا : بالنسبة للمطابقة :

هناك ثلاث طرق للعدول الأدبى عن المطابقة :
١ - الالتفات ؛ كما فى قوله تعالى « ولقد علمنا المستقدمين منكم ولقد علمنا المستئخرين» . وإن ربك هو يحشرهم إنه حكيم عليم » . (الحجر ٢٤ - ٢٥) لاحظ اختلاف ضمير الخطاب بين الجمع فى « منكم » والإفراد فى « ربك » - فهذا نوع من الالتفات .
٢ - اختلاف الاعتبار ؛ كما فى قولك أحيانا : « العرب تقول كذا » ، وأحيانا أخرى « العرب يقولون كذا » ، باعتبارهم فى الأول أمة أو جماعة ، وفى الثانى قوما أو جمعا .
٣ - التغليب ؛ كما فى قوله تعالى : « وبالوالدين إحسانا . إما يبلغن عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما » . (الإسراء ٢٣) ففى الوالدين تغليب معجمى ؛ لأن الأب مولود له وليس والداً ؛ لأنه لا يلد . فالتغليب هنا لمعنى التأنيث ؛ أما فى « أحدهما أو كلاهما » فالتغليب نحوى ، وهو للتذكير .

رابعا : بالنسبة للربط :

يعدل عن الربط بتكرار اللفظ أو بضميره أو بالإشارة إليه ،

إلى الربط بالوصف ، نحو « قاتلوهم يعذبهم الله بأيديكم ويخزهم وينصركم عليهم ويشف صدور قوم مؤمنين » (التوبة١٤) ؛ أى « ويشف صدوركم » ، ويعدل عنه كذلك بعدم المرجع للضمير ، كما فى قولهم « زعموا أن كذا » ، وقوله تعالى : إنا أنشأناهن إنشاء فجعلناهن أبكارا عربا أترابا » (الواقعة ٢٥ - ٢٨) ، مع أنه لم يسبق ذكرهن . ومنه أيضا تنويع الضمائر دون ذكر المرجع ، نحو : «إنه (أى القرآن) لقول رسول كريم . ذى قوة عند ذى العريش مكين ، مطاع ثم أمين . وما صاحبكم بمجنون . ولقد رآه (أى محمد رأى جبريل) بالأفق المبين . وما هو (محمد) على الغيب بضنين . وما هو (القرآن) بقول شيطان رجيم . فأين تذهبون . إن هو (القرآن) إلا ذكر للعالمين » (التكوير ١٩ - ٢٧) . وقد يعود الضمير إلى أبعد مذكور ، كما فى « لقد كان فى يوسف وإخوته آيات للسائلين . إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا » (يوسف ٧ - ٨) ؛ فالضمير للإخوة ، ولكن السائلين أقرب إليه منهم .

خامسا : بالنسبة إلى الرتبة :

العدول عن الرتبة المحفوظة ترخص وليس استعمالا عدوليا . أما العدول عن غير المحفوظة فهو موضوع مهم من موضوعات البلاغة ، يسمى « التقديم والتأخير » وهو موضوع مهم يسمونه فى علم اللغة الحديث Foregrounding ، ويكون إما لأسباب فنية لإظهار معنى ما بواسطة التقديم ، أو لأسباب نفسية ، أو لتعود الأديب على التقديم حتى حين لا يؤدى التقديم غرضا معينا .

سادسا : بالنسبة إلى التضام :

قلنا إن من الأصوال التى جردها علماء العربية :

(أ) الذكر - ويكون العدول عنه بالحذف .
(ب) الوصل - ويكون العدول عنه بالفصل أو الاعتراض .
(ج) أن يوضع لكل لفظ معنى أصلى ؛ والعدول عن ذلك يكون بما سبق إيراده تحت البنية .
(د) عدم الزيادة ؛ ويعدل عنه بالزيادة .
(هـ) الاختصاص نحويا أو معجميا ؛ والعدول عن الاختصاص النحوى يكون بتجاهل الاختصاص ؛ وعن الاختصاص المعجمى يكون بالمجاز . وقد سبق الكلام فى المجاز ، ويمكن أن يخضع هنا لزيادة بيان .

فالحذف والفصل والاعتراض والنقل والزيادة وتجاهل الاختصاص والمجاز كلها ظواهر يتمثل فيها العدول عن الأصل فى التضام فى أثناء الاستعمال الأدبى ، والحذف قد يكون نحويا وقد يكون بيانيا ؛ وشرطها أمن اللبس بواسطة وجود دليل المحذوف ، سواء أكان الدليل مقاليا أو حاليا . وقد يحذف المبتدأ أو الخبر أو الموصوف أو الصفة أو المضاف إليه أو شطر الجملة أو كلام طويل يقتضيه المقام ، كما فى قصص الأنبياء فى القرآن . ولست أجد المسافة لإيراد الشواهد على كل ذلك فى بحث مختصر كهذا البحث . وأما الفصل فنوعان ؛ فصل نحوى بين المتلازمين ؛ وفصل بلاغى ، بمعنى حذف الحروف الرابطة بين جملة وجملة والفرق بين الفصل النحوى والاعتراض أن الفصل يكون بما دون الجملة أو بجملة غير أجنبية ، ويكون الاعتراض بجملة أجنبية كاملة تسمى الجملة المعترضة . أما الزيادة فى نظر النحويين فهى حشو فى الكلام ، لأنها ليست جزءا من نمط التركيب فى الجملة ؛ ولكنها عند البلاغيين وسيلة أسلوبية لإفادة التأكيد ؛ لأن زيادة المبنى عندهم تدل على زيادة المعنى . ومن هنا دخلت الزيادة حظيرة الاستعمال العدولى . وأما تجاهل الاختصاص فالمعروف أن بعض الحروف يختص بالدخول على الأسماء وبعضها يختص بالدخول على الأفعال ، وأن بعض الظروف يضاف إلى الجملة الفعلية . ولكننا قد نجد تجاهلا لهذا لأسباب أسلوبية ؛ فمن ذلك قوله تعالى : « وإنّ كلا لما ليوفينهم ربك أعمالهم . . . » (هود ١١١) ، فدخل الحرف (لما) على الحرف (اللام) . ومن ذلك دخول إذا الظرفية على الاسم المرفوع ، نحو « إذا السماء انشقت » . وكذلك دخول إن الشرطية عليه ، نحو « وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله » . وأما تجاهل الاختصاص المعجمى فيتضح إذا عرفنا أن لكل كلمة فى المعجم اختصاصا بقبيل من الكلمات دون قبيل . فالفعل « نما » مثلا لا يكون فاعله فى الأصل إلا حيوانا أو نباتا . فاذا قلنا « نما شوقى إليك » فذلك تجاهل اختصاص الكلمة معجميا ، وهو ما يسمى المجاز ؛ أى أن المجاز يقوم على المفارقة المعجمية بين اللفظ الذى يحمل المجاز وبين قرينة المجاز ؛ لأن لفظ « شوقى » فى هذه الجملة هو القرينة ، بسبب أنه يدل على عدم إرادة المعنى الأصلى .

هذا ما قصدته بالاستعمال العدولى ؛ وهو فهم حديث لمادة قديمة . وبهذا يتضح لنا أن معنى الحداثة إذا اتصل بالنتائج فإنه يرتبط أعظم الارتباط بفكرة الابتكار .

هذه نظرة سريعة ، ألقيتها على قضايا الحداثة بالنسبة للغة العربية ، انتفعت فيها بجهودى فى بحوث أو كتب لى منشورة ، ولكن موضوع الاستعمال العدولى بالذات أخذته من كتابى : « التمهيد فى اكتساب اللغة العربية لغير الناطقين بها » ؛ وهو تحت الطبع الآن .

اللغـــة العربيّـة بين الموضوع والأداة

أحمد مختار عمر

ربما كانت اللغة هى المجال الوحيد الذى يمكن دراسته وتتبعه من زاويتين مختلفتين : إحداهما باعتبارها أداة للتفكير ووسيلة للتواصل ، والأخرى باعتبارها موضوعا للدراسة ، وميدانا للبحث . اللغة بالاعتبار الأول مجموعة من الرموز الصوتية العرفية التى بها يتفاهم أبناؤها ويتفاعلون ويعبّرون عن مشاعرهم وأفكارهم ، وتكون حداثة اللغة بقدر ما تؤديه لأبنائها من وظائف ، وما تساعد به مستخدميها على التفاعل والتفاهم ، وبقدر ما تقدمه لهم من وسائل للتعبير عن حاجاتهم ومعارفهم المختلفة . وهى بالاعتبار الثانى موضوع للبحث والنظر ، تخضع مادتها للتسجيل والتحليل ، وتتم دراستها على مستويات متدرجة ، بدءا بالصوت المفرد وانتهاء بالجملة أو العبارة أو النص .

ويدخل عنصر الزمن فى الحكم على اللغة من جانبيها السابقين ؛ فمقدار حداثتها بالاعتبار الأول يتوقف الحكم فيه على الفترة الزمنية التى تعايشها ، وبالقياس إلى احتياجات عصرها ومتطلبات أبنائها ، كما يحكم على حداثتها بالاعتبار الثانى بالنسبة لفترة زمنية معينة ، وبعد الأخذ فى الاعتبار أى دراسات لغوية جارية فى وقتها حول اللغات الأخرى .

وليس هناك أى تلازم بين الاعتبارين ؛ فقد تتخلف اللغة وترقى الدراسات حولها ، وقد يحدث العكس ، وقد يتخلفان معا أو يرتقيان معا . ونظرة سريعة إلى اللغة العربية فى تاريخها الطويل تكفى لإثبات ما نقول :

(أ) فقد كانت اللغة العربية فى عصورها المبكرة - وحتى نشأة العلوم عند العرب خلال العصر العباسى - تفى باحتياجات أبنائها ، وتمدهم بالأداة الملائمة لأفكارهم ومشاعرهم ، دون أن تواكبها دراسات لغوية من أى نوع .

(ب) ومنذ منتصف القرن الثانى الهجرى اعتدل الميزان وسارت اللغة العربية والدراسات اللغوية جنبا إلى جنب ، فواكبت اللغة العربية متطلبات عصرها ، واستطاعت بمرونة فائقة أن تتحاشى أزمة موقفها بين القديم والجديد نتيجة العوامل الإقليمية واتساعها فى الأماكن المترامية كما استطاعت أن تستوعب تراث الأمم القديمة ، وأن تتمثله وتؤديه أفضل أداء ، دون أن يقف المصطلح عقبة أمام الترجمة أو التأليف . واستطاعت العربية بما تملكه من عوامل التطور والتجديد (كتطويع الدلالات ، والتوسع المجازى ، والتوليد ، والاشتقاق ، والتعريب . . .) استطاعت أن تكون أداة تفكير وتأليف لمن لا يحصون من علماء عصر النهضة الإسلامية ، سواء فى العلوم الرياضية أو الكيمياء أو الطب أو الصيدلة أو النبات . . . أو غيرها .

وكما أمكن للغة العربية أن ترقى إلى مستوى الحداثة بديناميكيتها الذاتية من ناحية ، وبجهود أبنائها من ناحية أخرى ، استطاعت الدراسات اللغوية فى الحقبة نفسها - وحتى نهاية القرن الرابع الهجرى - أن ترقى إلى المستوى نفسه حتى بعد أخذنا فى الاعتبار الدراسات اللغوية الجارية فى وقتها والسابقة عليها فى اللغات الأخرى .

ولسنا هنا فى مجال التأريخ للجهود اللغوية العربية فى عصرها الوسيط ؛ ولذا تكفى الإشارة العابرة لاقامة الدليل على صدق ما نقول :

١ - فقد توصل اللغويون العرب إلى نتائج صوتية شهد المحدثون بأنها جليلة القدر بالنسبة إلى عصورهم ، بل حتى بالنسبة إلى العصر الحديث ، برغم ما فيه من إمكانات هائلة لم تتح للقدماء ، من آلات وأجهزة تصوير وتسجيل وتحليل . . ويكفى العرب فخرا فى هذا المجال أن يشهد لهم عالمان غربيان كبيران هما برجشتراسر الألمانى وفيرث الإنجليزى . يقول الأول : «لم يسبق الأوروبيين فى هذا العلم إلا قومان : العرب والهنود» ، ويقول الثانى : «إن علم الأصوات قد نما وشب فى خدمة لغتين مقدستين هما السنسكريتية والعربية» .

٢ - أما النحو العربى فقد بلغ مستوى من الرقى - بالنسبة لعصره - جعله ينتزع شهادة التفوق من القدماء والمحدثين على السواء . فهذا ابن مضاء - أعدى أعداء النحاة - يقول : «وإنى رأيت النحويين . . . قد وضعوا صناعة النحو لحفظ كلام العرب من اللحن . . . فبلغوا من ذلك إلى الغاية التى أموا» . وهذا يوهان فك يقول : «ولقد تكفلت القواعد التى وضعها النحاة العرب - فى جهد لا يعرف الكلل ، وتضحية جديرة بالإعجاب - بعرض اللغة الفصحى وتصويرها فى جميع مظاهرها . . . حتى بلغت كتب القواعد الأساسية عندهم مستوى من الكمال لا يسمح بزيادة لمستزيد» .

٣ - وأما فى مجال التأليف المعجمى فلم يعرف شعب - سبق العرب أو عاصرهم - استطاع أن يساويهم أو يدانيهم فى هذا المجال . ولا تعرف أمة من الأمم قد تفننت فى أشكال معاجمها وطرق تبويبها وترتيبها كما فعل العرب . وقد كان العرب منطقيين حين لاحظوا جانبى الكلمة ، وهما اللفظ والمعنى ، فألفوا معاجم ترتب على حسب الألفاظ ، وأخرى ترتب على حسب المعانى أو الموضوعات . ولم يقتصروا فى معاجم الألفاظ على طريقة واحدة ، وإنما اتبعوا عدة طرق لا مجال لتفصيلها هنا . ولذا لا نعجب أن نجد عالما لغويا أوروبيا هو Haywood يبهر بجهود المعجميين العرب فينطلق لسانه بهذه الشهادة التى يقول فيها : «الحقيقة أن العرب فى مجال المعاجم يحتلون مكان المركز ، سواء فى الزمان أو المكان ، بالنسبة للعالم القديم والحديث ، وبالنسبة للشرق والغرب» .

(جـ) وتتعاور على اللغة العربية ودراساتها - بعد ذلك - تقلبات متنوعة ، وتختلف عليها عوامل متعددة ، تراوحها بين الصعود والهبوط ، إلى أن نصل إلى العصر الحديث فماذا نجد ؟

نجد دراسات لغوية متقدمة يمكن أن توصف فى بعض نتائجها بالحداثة أو بقربها من الحداثة ، ولكن فى جانب الأداة لا نجد إلا لغة مهلهلة متخلفة تكاد تحس بالغربة بين أبنائها - برغم ما تملكه من إمكانات ضخمة ، ووسائل متنوعة ، وأسباب متعددة ، تضمن لها البقاء والاستمرار .

نجد لغة يلفظها أبناؤها فى كل مجالات الحياة ، وينظرون إليها نظرة ازدراء وامتهان ، ويتعالون عليها فى كل مناسبة وبدون مناسبة ؛ لغة يتبرأ منها مثقفوها على كل المستويات وفى شتى التخصصات .

نجد لغة لا يخجل من الخطأ فيها أحد ، ولا يسعى لاتقانها إنسان ، ولا يعبأ أن يجيدها مثقف . لغة ارتفعت عن أهل الأرض راضية بأن تكون - كما كان يقول القدماء - لغة الملائكة ، ولغة من يرضى عنهم الله يوم القيامة فيدخلهم الجنة .

والقضية التى نطرحها الآن للمناقشة ، ونحاول أن نجيب عنها ، هى : ما مواقع التخلف أو الحداثة فى العربية الحديثة ؟ وكيف نرقى بها إلى مستوى الحداثة المطلوب ؟ وما مواضع القصور فى الدراسات اللغوية العربية الحديثة ؟ وما أوجه الجدة والحداثة فيها ؟ وماذا ينقصها لكى تتصف بالحداثة المطلقة ، وتواكب غيرها من الدراسات اللغوية على المستوى العالمى ؟

ولتشعب أطراف هذه القضية وتعدد جوانبها فربما كان من الأفضل أن نعالجها تحت عنوانين مستقلين هما : اللغة الأداة ، واللغة الموضوع . ونبدأ بأولهما لأهميته .

اللغة الأداة :

لا نعنى باللغة فى العنوان السابق معناها الواسع الذى يضم كل مستويات اللغة العربية ، وإنما نعنى بها اللغة الفصيحة أو الصحيحة التى يمكن اعتبارها اللغة المشتركة التى تربط المثقفين العرب بعضهم ببعض ، والتى يجب أن تكون لغة العلم والبحث والتأليف والمحاضرة وجميع وسائل الإعلام المختلفة ، من صحافة وإذاعة وتلفزة وغيرها . فما مكانتها فى كل هذه المجالات ؟

إذا نظرنا حولنا فلن نجد هذه اللغة ملتزمة إلى حد ما إلا فى الأعمال الكتابية ، وإن كانت تعانى من أوجه قصور عدة :

فهى أولا تعانى من صور التحريف والتشويه المختلفة حتى لو توسعنا فى مقاييس الصواب اللغوى وقبلنا كل ما يمكن قبوله من الألفاظ والتعبيرات والأساليب .

وهى ثانيا وقف على القلة القليلة من الكتاب الذين ملكوا ناصية اللغة وصبروا أنفسهم على تعلمها وإتقانها .

وهى ثالثا فرس حرون وأداة عصية فى أيدى جمهور المتعلمين والمثقفين الذين لا يحسنون التعبير - بالقلم - عن ذات أنفسهم ، ولا يكتبون جملة خالية من الركاكة والتحريف والتشويه . يستوى فى ذلك تلاميذ المدارس الثانوية وطلاب

الجامعات بل وأساتذتها . وليس طلاب أقسام اللغة العربية وخريجوها بأحسن حالا من هؤلاء وأولئك ؛ فالبلوى عامة .

وما أظن أن هناك مثالا أبلغ فى الدلالة على ما أريد من ذلك الخطاب الذى نشرته جريدة الأهرام منذ أشهر قليلة ، والذى أرسله إليها طلاب فى الصف الثالث الثانوى ، أى بعد أحد عشر عاما من الدراسة المنتظمة فى مراحل التعليم المختلفة ؛ فقد احتوى هذا الخطاب ذو الثمانية عشر سطرا على ثلاثة وعشرين خطأً إملائيا ولغويا ونحويا .

وهى رابعا لا تكاد تستعمل إلا فى الأعمال الأدبية والدراسات الإنسانية ، وتكاد تختفى بوصفها لغة للعلم والتكنولوجيا ، بإصرار معظم جامعاتنا العربية على تدريس العلوم باللغة الإنجليزية ، وإصرار أساتذتها على التأليف كذلك باللغة الإنجليزية .

فإذا انتقلنا إلى مجالات الحديث والمشافهة نجد الحالة تزداد سوءا . فالعربية الفصيحة تختفى من حيث هى حوار ومحاضرة أو تكاد . والمتخصصون فى اللغة العربية ودراساتها يستخدمون العاميات فى التعبير عن ذات أنفسهم . وأعضاء المجامع اللغوية العربية يناقشون مشكلات اللغة ويضعون الحلول لتطويعها بلسان عامى غير فصيح . وحتى بالنسبة لقراءة المادة المكتوبة لا نجد من يسلم من اللحن والتحريف والتشويه إلا من ندر . وليستمع أحدكم إلى مذيعى النشرات الإخبارية ، أو إلى هواة إلقاء الخطب والأحاديث من الساسة والزعماء ، فسيجد عجبا . فهذا زعيم عربى كبير يقف فى الأمم المتحدة يتحدث عن القدس قِبلة الإسلام والمسلمين فيضم القاف من «قبلة» ، ويحولها إلى «قُبلة» . وهذا ثان يتحدث عن سماحة الإسلام الذى لا يميز بين عرق ولون فيتحول العِرْق على لسانه إلى «عَرَق» . وهذا رئيس لقسم اللغة العربية فى إحدى الجامعات العربية يحاضر فى ندوة عن «محنة اللغة العربية» فتأتى الصحف صباح اليوم التالى لتعقب على محاضرته بقولها : «لقد أثبت محاضرنا - بما لا يقبل الشك - أن لغتنا فى محنة وأى محنة» .

فماذا أدى بنا إلى هذه الحال السيئة ؟ ولماذا تخلفت لغتنا العربية عن سائر اللغات فى أدائها لوظيفتها ؟ وما السبيل إلى استردادها لمكانتها ؟ وكيف تعود إليها صفة الحداثة بعد أن لم تبق لها إلا صفة العراقة ؟

على الرغم من كآبة الصورة فالحل ممكن إذا تضافرت الجهود وحسنت النيات واتخذت الوسائل العلمية لحل المشكلة أو التخفيف من حدتها ، وإن كان كثير من هذه الوسائل فوق طاقة الأفراد ، ولابد أن تتدخل الهيئات والمؤسسات بكل إمكاناتها وأشكال نفوذها . وأعرض أمامكم فى إيجاز أهم العوامل التى أراها ضرورية للخروج باللغة العربية من محنتها أو من مأساتها - كما يحلو لأحد المستشرقين الغيورين على العربية أن يسميها .

١ - اللغة العربية والقدوة :

والقدوة قد يكون حاكما أو مسئولا أو مذيعا أو ممثلا أو أستاذا جامعيا أو أديبا أو مفكرا أو . . . أو . . . ولهذا يجب على هؤلاء أن يتحروا الصواب فيما يكتبون وينطقون وواجبهم جميعا أن يتعلموا ويتكلموا اللغة العربية السليمة مادامت أقدارهم قد وضعتهم موضع القدوة لعامة الناس .

ولا نريد أن يصير بنا الحال إلى ما صار إليه فى بلاط بعض الحكام الذين لا يقيمون لسانهم فنتبارى فى اللحن ونتسابق فى الخطأ ، عملا بنصيحة إسحاق بن إبراهيم الكاتب (من أدباء القرن الرابع) التى تبيح للشخص تعمد اللحن عند الرؤساء والملوك الذين يلحنون ولا يعربون ، معللا ذلك بأن الرئيس أو الملك لا يحب أن يرى أحدا من أتباعه فوقه . وقد حكى فيما حكى أن رجلا لحن فى مجلس بعض الخلفاء اللحانين ، فلما عوتب قال : «لو كان الإعراب فضلا لكان أمير المؤمنين إليه أسبق» .

٢ - اللغة العربية والقيمة الذاتية :

من أخطر ما تأتى منه اللغة العربية المعاصرة فقدانها لقيمتها وهيبتها فى نفوس الشباب والمثقفين . وإذا كان الاستعمار قد أسهم فى ذلك إلى حد كبير فكيف نظل تحت تأثير سمومه حتى بعد زواله وانتهائه ؟

لابد أن يعود إلى ابن العروبة شعوره بالاعتزاز بلغته وتراثه ، وأن تبعث فيه من جديد روح الغيرة على لغته باعتبارها جزءا من كيانه ، ومقوما لعروبته ، وأساسا لدينه ، وإلا تعرضت أمتنا للشتات ، ولما هو أخطر من الشتات ، وهو - على حد تعبير الدكتورة بنت الشاطىء - أن «تمسخ شخصيتها ، وتبتر من ماضيها وتراثها وتاريخها» .

ولن تعود للغة العربية مكانتها إلا بحملة توعية كبيرة ، وبتجنب الحط من شأنها ، وشأن القوّامين عليها ، فى مسرحياتنا وأفلامنا وأغانينا ، وبربطها بعامل المنفعة ، والإشعار بأهميتها فى كل مجالات الحياة الجادة ، من التحاق بجامعة ، أو تعيين فى وظيفة ، أو غير ذلك .

٣ - اللغة العربية وألفاظ الحياة :

من حسن الحظ أن مجامعنا اللغوية - على مستوى الوطن العربى - تولى هذه القضية اهتمامها ، وتزودنا من حين لآخر بقوائم للمفردات اقترحتها على أساس من القياس أو الاشتقاق أو النحت أو التعريب أو غيرها ، وبألفاظ جديدة تعبر عن احتياجات الحياة اليومية ؛ هذا إلى جانب جهود الأفراد والهيئات الأخرى . ولكن ينقصنا فى هذا المجال - على عكس ما كان عليه الأمر فى الماضى - الجرأة فى التعريب وصهر الألفاظ التى نقترضها

فى بوتقة اللغة العربية ، كما ينقصنا سرعة الحركة وتوحيد اللفظ فى جميع أجزاء الوطن العربى ، واتخاذ السبل الإعلامية الكافية للترويج للألفاظ التى تقرها أو تقترحها المجامع . وقد يكون ضروريا فى هذا المجال إلزام أجهزة الإعلام المختلفة ، ومؤلفى الكتب المدرسية ، بما تتخذه المجامع من قرارات فى هذا الخصوص .

٤ - اللغة العربية والعلوم :

من المؤسف أن تظل اللغة العربية حتى الآن بعيدة عن مجالات التفكير العلمى ، وأن يتبرأ علماؤنا منها ، ويتهموها بالعجز والقصور عن تلبية احتياجاتهم . أليس غريبا أن تتمكن العربية من أن تكون لغة العلوم كلها خلال عصرها الوسيط ، وأن تصبح لغة الفكر فى كل الأقطار المفتوحة ، وأن تكون أداة صالحة لنقل العلوم والمعارف أولا ، ثم التأليف فيها ثانيا ، وأن يخلد التاريخ أسماء علمائها الأعلام ، الذين طوعوها لفكرهم وعلمهم ، ثم تتهم اليوم - برغم تقدم وسائل البحث وإنشاء بنوك عالمية للمعلومات والمصطلحات - تتهم بالعجز والقصور ؟ أو ليس من العجب العجاب أن تهتم مدرسة الألسن فى عهد محمد على بقضية المصطلحات العلمية ، وأن تتكون فى فجر نهضتنا الحديثة لجان علمية لتعريب المصطلحات ، وأن تؤتى هذه الجهود ثمارها فى شكل كتب عربية مترجمة فى كثير من العلوم ، منها والقول الصريح فى علوم التشريح» (١٨٣٢) وهو أول كتاب تشريح يظهر باللغة العربية فى العصر الحديث ، ثم لا يهتم علماؤنا المعاصرون بهذه القضية ، بل يولونها ظهورهم ، ومنهم من يحاول التشكيك فى علميتها ، والنيل من قدسيتها ؟

ألم يسأل المشككون أو المتشككون أنفسهم : كيف كانت العربية أداة صالحة لكتابة العلوم أكثر من عشرة قرون ، وكانت لغة حضارة طوال هذه المدة ، ثم لا تكون اليوم صالحة لأداء المهمة نفسها ؟

وإنى لأعجب أن تظل هذه القضية - قضية التعريب للغة العلم والتكنولوجيا - مثار جدل بين مؤيد ومعارض حتى الآن ، وأن يتبارى كل طرف فى تسفيه رأى الطرف الآخر . وقد تابعت الحملة والحملة المضادة التى نشرتها جريدة الأهرام منذ أشهر قليلة حول تعريب العلوم فازددت عجبا .

ألا يكفى المعارضين أن ينظروا إلى ماضى لغتهم ليحكموا ؟ ألا يقنعهم أن يروا نجاح التجربة السورية فى تدريس العلوم بالعربية وقد امتدت إلى ما يزيد عن نصف قرن ؟ ألا يردهم إلى الصواب أن ينظروا إلى شعوب لا تتمتع لغاتها بنصف ما تتمتع به لغتنا من حيوية وهى تقوم بالتدريس والتأليف فى العلوم بلغاتها ؟ حتى دولة إسرائيل ذات الأجناس المتنوعة واللغات المتعددة احترمت لغتها الرسمية واتخذتها أداة للبحث والعلم والتعليم . لقد كانت اللغة العبرية شبه ميتة ولكن دبت فيها الحياة باختيارها لغة رسمية وباستخدامها فى تدريس العلوم ؛ فهل لغتنا دون هذه اللغة ؟

إن اللغة لا تنشأ من فراغ ، ولا تحيا إلا بالاستعمال ، وكما قال الشاعر القديم عن بعيره : يموت بالترك ويحيا بالعمل . فكذلك اللغة . ونماء أى لغة مرتبط بنماء من يستعملونها ، وارتقائهم فكريا ، ومسايرتهم للتطور الثقافى والحضارى والاجتماعى . فإذا كانت اللغة العربية مقصدة - فى نظر علمائنا المعاصرين - فإليهم يرجع اللوم ؛ لأنهم هم الذين جمدوها بتركها ، وأماتوها بهجرها ، وتشككوا فى قدرتها حين جهلوا مكامن الطاقة ومراكز القوة المحركة فيها . إن حيوية اللغة وحدها غير كافية لحياتها واستمرارها ، بل لابد - إلى جانب ذلك - من حيوية مستعمليها . ولذا فنحن نلقى بالعبء على علمائها لأن على أيديهم ظلمت اللغة العربية ، وبهم ستسترد مكانتها ، وستعود إليها حياتها الطبيعية حين يستخدمونها ويطوعونها ، ويخضعونها لفكرهم واختراعهم وتأليفهم .

لابد إذن من خطوة إيجابية نحو التعريب . وقد يضطر هذا علماءنا إلى التعاون فيما بينهم لإنشاء هيئات مصغرة للترجمة والتعريب ووضع المصطلحات وملاحقة التطور العلمى العالمى . وسيجدون أمامهم من الروافد ما يزودهم بالألفاظ والمصطلحات ، سواء فى مؤلفات القدماء ، أو فى قوائم المصطلحات ، أو فى معاجم الموضوعات ، كالمخصص لابن سيده ، أو عن طريق الاقتراض من اللغة الأجنبية حين تدعو الحاجة إلى ذلك .

٥ - اللغة العربية والتعليم :

هناك جملة من الأسس والمعايير اللغوية والتربوية العامة التى يتجاهلها أو يجهلها من يؤلفون أو يوجهون التأليف والتدريس فى اللغة العربية .

الحقيقة الأولى أن اللغة والفكر لا ينفصلان ، وأننا حينما نفكر إنما نفكر بواسطة اللغة ، وحينما نستخدم اللغة فنحن نستخدمها لنعبر عن فكرة أو رأى . بل إن من اللغويين من نادى بأن اللغة هى المتحكمة فى الفكر ، وأنها هى التى توجهه وجهة معينة . ومعنى هذا أن تعليم اللغة يعنى فى الحقيقة تعليم الفكر . فهل نحن نعلم اللغة من هذا المفهوم ؟ من المؤسف أن نقول : لا . إننا قد حولنا دروس اللغة العربية إما إلى قواعد جامدة بأمثلة مصطنعة أو إلى نصوص تنفصل بأفكارها ومضامينها عن مفاهيم القرن العشرين ، أو إلى جمل وعبارات مغرقة فى الخيال ، موغلة فى التسيب ، باسم المجاز أو فنية التعبير ، فانفصلت اللغة عن التفكير العلمى ، ورسخ فى أذهان الناشئة أن اللغة الفصيحة لا تصلح إلا لمن يريد أن يحترف الأدب أو يصطنع الشعر ، وأنها لا طائل من ورائها لمن يتجه إلى العلوم أو يفكر فى الحقائق

العلمية ، وأنها لغة فضفاضة متسيبة ، تنقصها الدقة المطلوبة فى ميادين العلم المختلفة .

والحقيقة الثانية أن اللغة مهارة ، وأنها لا تتعلم عن طريق القواعد أو الأحكام النظرية أو دروس اللغة وحدها ، وإنما تتعلم عن طريق الاحتكاك والممارسة والتطبيق والتدريب بعد استكمال عدة الاستماع والاختزان . فهل يحقق درس اللغة العربية هذه الغاية ، ويسير فى هذا الاتجاه ؟ وهل ما يستمع إليه الناشئة ويختزنونه فى أذهانهم مما يقوى مهاراتهم اللغوية ؟ من المؤسف أن نقول : لا . فدروس اللغة العربية تركز على الجانب النظرى وتهمل الجانب العملى . ولو جردنا ما يقوم به التلميذ من ممارسة عملية للغة الفصيحة فى دروس اللغة العربية ما تجاوز دقائق معدودات كل أسبوع ، وهى دقائق لا تسمح - بالقطع - بتقويم لسانه ، وتصحيح نطقه ، ورده إلى الصواب . وكثيرا ما تتحول القراءة النموذجية ، وقراءة التلميذ (فى دروس القراءة والنصوص) إلى ترديد آلى بدون وعى . ومن المؤسف أن تتعاون جميع الأجهزة التعليمية والإعلامية ، التى من المفترض أن تغذى ثقافة التلميذ اللغوية - من المؤسف أن تتعاون لعدة ساعات على هدم ما يبنيه مدرس اللغة العربية فى دقائق . ما الرصيد الذى يختزنه التلميذ فى ذهنه خارج حصة اللغة العربية ؟ وما المادة التى يتلقاها سواء عن طريق الأذن أو العين ؟ إنه خليط غريب ، ورصيد من لغة مشوهة ، يتعاون فى تكوينها مدرسو المواد الأخرى ، والكتب المدرسية ، ووسائل الإعلام المختلفة ، وهى التى ينتظر منها أن تكون عاملا مساعدا لا عاملا معاكسا . دعك من البيت ومستوى اللغة فيه ؛ فهذه قضية عويصة يصعب حلها ، وترتبط بقضية الأمية فى عالمنا العربى . وهى قضية شائكة وحلها صعب يحتاج إلى جهد وزمن . ولكن ما نركز عليه هو مسئولية المؤسسات الثقافية التى يفترض أن تزود التلاميذ برصيد من التعبيرات الصحيحة ، وتمده بالكلمات الفصيحة فى المواقف المختلفة ، وفى مجالات الفكر المتعددة ، ولكنها مع الأسف تقوم بغير هذا ، وتؤدى دورا عكسيا .

والحقيقة الثالثة أن لغة الطفل غير لغة الكبير بالضرورة . إن اهتمامات الطفل واحتياجاته غير تلك التى يمارسها أو يشعر بها الكبير . ولكننا مع الأسف نعلم الطفل التفكير بلغة الكبير ، ولذا يحس بالانفصال عنها منذ فترة البداية ، ولا تتوالد عنده الحاجة إلى تعلمها ؛ لأنها لا تتجاوب مع مشاعره وتجاربه ، ولا تعينه فى التعبير عن خبراته وممارساته اليومية .

لابد فى تعليم اللغة من استخدام التدرج والتتابع المقننين . وهذا يقتضى ما يأتى :

١ - عمل دراسة مستوعبة للحقول والمجالات الدلالية والفكرية التى تناسب الأعمار المختلفة .
٢ - عمل إحصاءات ودراسات بقصد ترتيب المادة اللغوية ترتيبا متدرجا بحسب الأكثر شيوعا والأوسع استعمالا .
٣ - تأليف المعاجم المصورة المتدرجة الملائمة لكل مرحلة من مراحل العمر .
٤ - تأليف الكتاب المناسب لكل مرحلة مع الاستعانة بشتى الوسائل السمعية والبصرية .

والحقيقة الرابعة أن أفضل سن لتعلم اللغة واكتسابها هى تلك المحصورة بين الرابعة والثانية عشرة ؛ أى تلك السن التى تغطى عامين قبل سن المدرسة ، وتمتد لتشمل المرحلة الابتدائية بكمالها ، وهى الفترة التى ينبغى التركيز عليها إذا أريد للغة النشء أن ترقى ، وللغة جيل المستقبل أن تصل إلى المستوى المطلوب . فهل نحن سائرون فى الطريق الصحيح حيال هذه الحقيقة ؟ من الأسف أن نقول لا مرة أخرى ؛ فالتلميذ ينهى مرحلته الابتدائية وهو لا يكاد يقيم لسانه أو يحسن التعبير الكتابى بجمل بسيطة سليمة . وبذلك نكون قد ضيعنا أفضل سنوات الإنسان لتعلم اللغة ، وتكون أى محاولة بعد هذا لإصلاح هذا الخلل محكوما عليها سلفا بالفشل الذريع . إن أى خلل فى لغة الناشئة إذا لم يعالج مبكرا فسيكون من الصعب التغلب عليه كلما تقدمت بالتلميذ السن . وأى محاولة للإصلاح اللغوى إذا لم تبدأ من مرحلة الطفولة فلا جدوى منها ، وإذا لم تواكب التلميذ فى سن المدرسة وقبل سن المدرسة فسيكتب لها الفشل . ولهذا فإن نقطة البداية لإصلاح حال اللغة العربية - إذا أردنا الإصلاح - هى إصلاح حالها فى المرحلة الابتدائية . وفشل المرحلة الابتدائية فى تعليم اللغة العربية سيعقبه حتما فشل المرحلة الإعدادية ثم الثانوية . ويصل الشاب إلى الجامعة بعد أن يكون قد نضج عقليا ولكنه مع الأسف لم ينضج لغويا . ويظل عجزه اللغوى ملازما له بقية سنوات عمره ، حتى لو تخصص فى اللغة العربية ودخل أحد أقسامها فى أى جامعة عربية فالجامعة ليست المكان المناسب لتعليم المهارات اللغوية ، وإنما هى المدرسة الابتدائية .

٦ - اللغة العربية ومشكلات النحو :

ربما لم يلق نحو لغة من الشد والجذب مثلما يلقى نحو اللغة العربية . فمنذ وقت مبكر والصراع على أشده بين أنصاره وأعدائه ، حتى اضطر أبو جعفر النحاس من علماء القرن الرابع الهجرى أن يرد على مقالة اشتهرت فى عصره وقبل عصره وهى أن «النحو أوله شغل وآخره بغىٌ» ، وحتى اضطر عالم مثل ابن خلدون إلى التحذير من الإفراط فى تعلم النحو ؛ «لأن المطولات النحوية لا حاجة إليها فى التعليم» .

ومن الأسف أن يمتد الهجوم على النحو العربى فى العصر الحديث ليشمل قواعده وأساسياته ، وأن يلصق بطريقة تدريسه كل خطأ أو تعثر يقع فيه المتكلم أو الكاتب ، مع أن ما يدرس منه الآن فى المدارس والمعاهد لا يتجاوز القدر الضرورى ، ولا يمتد خارج إطار القواعد العملية اللازمة لتصحيح النطق وتقويم القلم واللسان . ولعل أعنف هجوم فى العصر الحديث على

قواعد النحو العربي تمثله كلمات مثل : «يجب أن نتحلل من هذه القيود السخيفة . لماذا كل هذا التعب ؟ ألأن العرب منذ ألف سنة رفعوا هذه أو نصبوا تلك . . . لنسكن آخر كل كلمة ، ولنبطل التنوين ، ولنقل الجمع بالياء فقط . . . ولنحرم أدوات الجزم والنصب من سلطاتها . . . يجب أن يزول احتكار اللغة بقيودها وقواعدها ونحوها وصرفها . . . وعلى أية حال إن لم نحطمها الآن فستحطمها الأجيال القادمة . فلنكن شجعان ونريحهم نحن منها» (يوسف السباعي) . ومثل «هل من خرق وحماقة ، بل هل من جنون أفظع من قضاء زهرة العمر في سبيل تعلم لا شيء . . . في سبيل حذق حماقة . ويزيد الجنون فظاعة أن هذا الإعراب الأخرق ، هذا الخراب الفكري والنفسي ، ليس إلا ظاهرة متأخرة عن العربية الأولى» (الجنيدي خليفة) .

لقد كان الأولى بهؤلاء الذين طالبوا بإلغاء قواعد النحو ، أو وصفوها بالعبثية وعدوها من الترهات - لقد كان الأولى بهم أن ينادوا بتبسيط قواعد النحو وتيسيرها للشادين والمتعلمين ، وحذف الأبواب والمسائل غير العملية منه ؛ وهو ما يتجه إليه الدرس الحديث الآن . وإذا كان المهاجمون يضيقون بالإعراب في الفصحى ويستعدون الحكام عليه : «أرفع إلى أولى الأمر من جميع المسئولين العرب الدعوة إلى العمل لإعفاء مواطنيهم من ذلك العبث الذي لا طائل تحته ، حتى يتاح تسليط طاقتهم على ما ينفع ويفيد» ، فإنني أرى هذا الإعراب خيرا لا شرا ، ونعمة لا نقمة . ذلك أن الضبط الإعرابي يوضح العلاقات بين كلمات الجملة ، ويحدد للسامع وظيفة كل كلمة ، وهو في الوقت نفسه يعطي الكاتب حرية تحريك الكلمات من أماكنها ، تقديما وتأخيرا ، لأسباب بلاغية أو أسلوبية ، دون ما خوف من غموض أو إبهام .

نعم إن النحو العربي بوضعه الحالي ، وبالصورة التي يُدَرس ويُدَرس بها ، قد أثبت فشله الذريع ، على نحو أسلمنا إلى كارثة قومية ، نكتفي بالشكوى منها دون أن نتقدم في علاجها خطوة واحدة . ولكن الحل لا يكمن في إلغاء النحو والتخلص من قيوده ، وإنما في البحث عن وسائل أخرى للاستفادة منه ، والاستعانة بمعطيات علم اللغة الحديث في تطويره كما سنتحدث فيما بعد تحت عنوان : اللغة الموضوع .

٧ - اللغة العربية ومشكلات الكلمة المكتوبة :

مع انتشار الكلمة المطبوعة وكثرة الصحف والمجلات ، ومع حلول العين محل الأذن في تعلم اللغة واكتسابها ، حدثت الكارثة التي تعاني منها اللغة العربية الآن . وسبب الكارثة في انتشار الكلمة المطبوعة أن طريقة الكتابة العربية معيبة ، لاكتفائها بتمثيل السواكن دون الحركات وهذا ما يجعل القارىء الذي يتلقى الكلمة لأول مرة عن طريق العين يجتهد في كيفية نطقها ، وقد يصيب في اجتهاده وقد يخطىء . وقد خلق هذا الاجتهاد فوضى واضطراباً لا مثيل لهما في أي لغة أخرى . فهذا بيان تصدره دولة عربية تستنكر فيه حدثاً معيناً وتقول فيه « إنه نذير بِشَرّ مستطير » فيخطىء قارىء البيان في قراءته ويقول : « إنه نذير بِشرٍّ مستطير » غير متنبه إلى التناقض الذي وقع فيه . وفي رأيي أن نصف أخطاء المتكلمين باللغة الفصيحة - على الأقل - يمس بنية الكلمة وضبط حروفها الداخلية وليس حروف إعرابها . وبهذا فإن النحو لا يحل هذه المشكلة ولا يقدر على معالجتها . والحل الوحيد هو في اكتساب الكلمة منذ البداية بنطقها الصحيح لا بنطقها المحرف . وكيف يتم ذلك ووسيلة الاكتساب الأساسية عند الصغار هي العين ؟ .

وهناك عيب آخر في الاعتماد على الكلمة المكتوبة حتى لو كانت مألوفة ، وهو احتمالات نطقها الكثيرة التي لا تتحدد في صورة واحدة إلا بعد فهم السياق والانتهاء من قراءة الجملة . فكلمة مثل « أكرم » هل تكون في الجملة المعينة : أَكْرَمَ أو أَكْرِمْ أو أُكْرِمَ أو أُكْرَمُ أو أُكْرَمَ أو أَكْرَمُ أو أُكْرِمْ . . . ؟ ولكلمة مثل «ملك» أتكون : مِلْك أو مُلْك أو مِلْك أو مَلِكُ أو مَلَكُ أو مَلَكَ أو مَلَّكَ أو مُلِّكَ .

أما كيف نعالج مشكلات الكتابة العربية ، والكلمة المطبوعة بخاصة ، فهو ما سنتحدث عنه تحت عنوان « اللغة الموضوع » .

وننتهي من هذا العرض السريع إلى نتيجة مؤسفة ، هي أن اللغة العربية الفصيحة تعاني من أقصى درجات التخلف من حيث هي أداة اتصال وتفكير ، وأن ردها إلى مستوى الحداثة يحتاج إلى تخطيط وتنفيذ تتعاون فيها كل أجهزة الدولة المعنية ، وهو ما سنتحدث عنه تحت العنوان التالي :

اللغة الموضوع :

من اللافت للنظر حقاً أن تتقدم الدراسات اللغوية العربية في العصر الحديث ، وأن تكثر الأبحاث التي تتخذ من اللغة العربية موضوعاً للدراسة ، وأن تؤلف الكتب التي تقدم للقارىء العربي أحدث النظريات اللغوية ، وطرق التحليل المختلفة المتبعة في تحليل اللغات ، ثم لا نجد من بين هذا الركام المطبوع خطاً واضحاً يتجه إلى تعصير اللغة العربية الأداة ، ويطبق أحدث نظريات علم اللغة وطرق تعليم اللغات عليها .

ولأجل توضيح هذه النقطة ربما كان من الأفضل أن نعالج الموضوع تحت عنوانين مستقلين هما : علم اللغة للعلم ، وعلم اللغة للمنفعة .

أولا : علم اللغة للعلم :

هناك إنجازات كثيرة في هذا الاتجاه تدخل به دائرة الحداثة ، وتضعه في مصاف الإنجازات العالمية بالنسبة للغات الأخرى . ولا يهمني هنا أن أسجل أهم الإنجازات في هذا المجال ، أو أعدد أسماء اللغويين في عالمنا العربي ؛ إذ يكفيني أن أحيل إلى

كتابين اثنين يكشفان عن مدى ما وصل إليه هذا المجال من حداثة ، وهما :

١ - Bibliography of Arabic Linguistics للدكتور محمد حسن باكَلاّ .

٢ - "الجهود اللغوية خلال القرن الرابع عشر الهجري"، للدكتور عفيف عبد الرحمن .

ولكن هذا لا يمنعني من الإشارة إلى أحد الاتجاهات البارزة في هذا الميدان ، وهو إحصاءات الكمبيوتر التي قام بها الدكتور على حلمي موسى على جذور مفردات اللغة العربية وأخرجها في أربعة أجزاء . وقد تناولت هذه الإحصاءات الجذور الثلاثية والرباعية والخماسية في معاجم الصحاح واللسان وتاج العروس ، وقدمت لنا جداول كثيرة وإحصاءات متعددة لكل نوع . كما أن هناك إحصاءات أخرى له أجراها على ألفاظ القرآن الكريم ، محللاً أنواعها ، ومبيناً العلاقة بين الحروف والحركات .

وليس هنا مجال الحديث عن قيمة هذه الإحصاءات وأهميتها اللغوية .

ثانياً : علم اللغة للمنفعة :

إذا كان اللغويون العرب المعاصرون قد خطوا بعلم اللغة النظرى ، أو علم اللغة للعلم ، خطوات كبيرة إلى أمام فإن الأمر على العكس من ذلك بالنسبة لعلم اللغة الوظيفى ، أو تطبيق نظريات علم اللغة على اللغة العربية . ولعل هذا هو السر في وجود الانفصال الكبير بين اللغويين وعامة المثقفين ، وفي العزلة التي يعيشها علماء اللغة عن مجتمعهم .

إن السبيل الوحيد لتفاعل اللغويين مع بيئتهم هو أن يحصروا اهتمامهم فى تلبية رغبات المجتمع ، وفى توجيه نتائجهم بحيث تلبي حاجات الحياة اليومية ، وفى تسليط الضوء على الجانب العلمى للغة ، ودراسته وتحليله وتقنينه ؛ وفى الاستفادة من معطيات علم اللغة الحديث وتوظيفها فى خدمة اللغة العملية ، أو اللغة الأداة ، لتطويعها وتطويرها ، وتقديمها بصورة عصرية إلى جماهيرنا المثقفة ، وإلى طلابنا الذين يتجاوبون مع أعقد المعادلات الرياضية ، وأدق دقائق النظريات العلمية ، ولا يتجاوبون مع دروس اللغة العربية التي تنفر المتعلم من لغته بدلا من أن تحببه فيها ، وتبعده عنها عوضاً عن تقريبه منها .

إن التحدى الكبير الذى يواجه أمتنا العربية الآن ، ويواجه اللغويين من باب أولى ويجب أن تتضافر الجهود لمواجهته ، هو : كيف يمكن إعادة اللغة العربية الأداة إلى سابق مجدها ؟ وكيف يتيسر تقديمها لجمهور المتعلمين فى ثوب عصرى وبصورة محببة ؟ وكيف تتحول إلى تراث مشترك وملك مشاع لأبناء الأمة العربية من المحيط إلى الخليج ؟

ولن يتحقق ذلك إلا إذا استطعنا :

١ - أن نعممها على ألسنة المثقفين حتى تصبح لغتهم معياراً للصواب اللغوى وتضيق الفجوة بين لغة الكلام الجاد ولغة الكتابة .

٢ - أن نسمعها صحيحة سليمة على ألسنة الخطباء والمذيعين .

٣ - أن يتحدث بها حكامنا وولاة أمورنا ويستخدموها حين يواجهون الجماهير .

٤ - أن تصبح هى الأداة الوحيدة المستعملة فى أماكن الدرس وقاعات المحاضرات .

٥ - أن تكون أداة طيّعة مرنة فى يد مستخدميها من الأدباء والكتاب .

فأين الطريق إلى تحقيق هذه الأهداف ؟ وما السبيل إلى الوصول إليها ؟

لابد أولاً من كسر الحاجز النفسى الذى يفصل بين اللغة العربية السليمة وعامة المثقفين ، وأن يُزال الوهم الذى يتوهمه الكثيرون منهم أن اللغة الفصيحة تخصُّص موقوفٌ على أهله ، وأنها ليست بضاعتهم ، ولابد - ثانياً - من تذويب الجليد وإزالة الفجوة أو الجفوة بين من يسمون بأساتذة علم اللغة الحديث وأساتذة النحو التقليدى ، وخلق مجال للتعاون بين الطرفين فى صالح اللغة العربية وتطوير أساليب تعليمها . ولابد - ثالثاً - من التجاوب مع متطلبات العصر ومقتضياته التى تنشد السرعة وتميل إلى التيسير والتسهيل فى كل شىء ، وذلك بالبحث عن طرق جديدة وشكل جديد تقدم فيه اللغة العربية العملية . ولابد - رابعاً - من استخدام كل الوسائل التقنية والإمكانات العلمية والعملية المتاحة لتدريس اللغات الوطنية . ولن يفيدنا فى شىء أن نشيد بأمجاد اللغة العربية فى ماضيها ، أو أن نفتخر باشتمالها على ملايين الألفاظ ، أو أن نندب حظها مع شاعرنا الغيور حافظ إبراهيم ، أو أن نعقد مقارنة بين جيلنا والجيل الحالى من المتعلمين ، أو أن نؤلف الكتب تلو الكتب لتصحيح الأخطاء الشائعة أو الأساليب المنحرفة عما نسميه بالصواب اللغوى ، أو أن تخرج المطابع كل يوم عشرات الأبحاث والكتب فى تبسيط النحو أو تيسيره أو تصفيته أو تهذيبه ، ما دام كل هذا يسير بجهود فردية ، ويتحرك فى غيبة الخطة الشاملة والإطار العام ، ويغفل أو يتغافل عن الوسائل الحديثة التى تتخذها الشعوب الأخرى لتعليم لغاتها الوطنية ونشرها .

إن الطريقة الوحيدة لدخول اللغة العربية عصر الحداثة ، ووقوفها على عتبات القرن الحادى والعشرين ، هى قيام المسئولين عنها بثورة فنية ، تخرج على كل القيم والأساليب المتبعة فى تعليمها وتعلمها ، بعد أن ثبت فشلها الذريع ، وانتهت بنا

إلى الحال المزرية التى صرنا إليها ، وأن ينتقلوا من النظرة العاطفية إليها ، إلى النظرة الواقعية الفاحصة الواعية .

ولن تضار لغتنا بهذه المحاولة فى شىء ، حتى لو كنا متشائمين أو متشككين فى جدوى أى محاولة جديدة . فلن يكون حال اللغة العربية باستخدام هذه الوسائل بأسوأ مما هى عليه الآن . ومنعاً لأى فوضى أو تضارب فى الوسائل التى سيصار إليها ، فإننى أقترح إنشاء مركز للغويات التطبيقية ، يتولى دون غيره مهمة التطوير والتجديد .

الحاجة إلى مركز للغويات التطبيقية :

فى غياب التخطيط والتنسيق وتوزيع الأدوار يضيع كل شىء ؛ وهذا هو حال اللغة العربية الآن . أعمال فردية تتم باجتهادات شخصية ؛ وأساليب مريبة تحركها نوازع خفية ، تتخذ ذريعة للهجوم على اللغة العربية والنيل منها ، تارة باسم التقدمية ، وتارة باسم الدعوة إلى التيسير والتطوير ؛ وجهود مبددة مبعثرة تنقصها الأسس العلمية والمبادىء التربوية ، تملأ الدنيا ضجيجاً وعجيجاً دون أن تقدم شيئاً ذا بال ؛ وصراع بين قديم وجديد ، وبين أنصار الحداثة ودعاة العراقة ، ينتهى إلى لاشىء ، أو ينهى معه كل شىء ؛ وفرار من اقتحام المجهول ، وانغلاق فكرى ينشر ضبابه من حولنا ، ويشكك فى أى تعاون لغوى مع هيئة أجنبية أو مركز بحث أوربى أو أمريكى ؛ وانكباب على التراث حفظاً واجتراراً دون الاستفادة منه أو اتخاذه منطلقاً لآفاق جديدة مفيدة .

ولن يخرج اللغة العربية من محنتها المعاصرة ، أو يعيد إليها حيويتها ونشاطها ، ويرد لها هيبتها ومكانتها ، إلا مركز حديث للدراسات اللغوية التطبيقية أو الوظيفية ، يتفرغ لهذه المهمة وينكب عليها ، دراسة وبحثاً وتمحيصاً .

وفى تصور سريع لأعمال هذا المركز ومواصفاته أضع النقاط الآتية :

أولاً : يجب أن يضم المركز خبراء فى المجالات الآتية : التخطيط اللغوى - طرق تدريس اللغات الوطنية - علم اللغة التطبيقى - علم اللغة النفسى والاجتماعى - علم اللغة التقابلى - علم الأسلوب - تصميم البرامج والمقررات الملائمة - وضع المقاييس والاختبارات اللغوية المقننة المتدرجة - الوسائل التعليمية .

ثانياً : يجب أن يلحق بالمركز عدد من المستشارين فى شتى فروع المعرفة ، للاستعانة بهم فى إعداد المعاجم ، وتجهيز النصوص الملائمة لتعليم اللغة العربية لأغراض خاصة .

ثالثاً : يجب أن يضم المركز مجموعة عمل متفاهمة ومتعاونة تشمل لغويين محدثين وتقليديين .

رابعاً : يجب أن يزود المركز بمعمل لغوى ومختبر تعليمى يضم أحدث الأجهزة العلمية والتعليمية ، بما فيها أجهزة الكمبيوتر (كثير من هذه المختبرات والمعامل والأجهزة متوافر فى مصر ، ولكنها موزعة بين أماكن كثيرة) .

خامساً : يجب إيجاد تنسيق بين هذا المركز ومراكز البحث اللغوى الأخرى ، وبخاصة :

١ - مجمع اللغة العربية ، الذى ستناط به أعمال أكاديمية محددة ، تشمل :

(أ) إعداد المصطلحات العلمية ، وملاحقة ما تقذف به إلينا الحضارة العلمية كل يوم من مصطلحات يتراوح عددها بين خمسين ومائة مصطلح جديد - كما ورد فى أحد تقارير منظمة اليونسكو .

(ب) متابعة الألفاظ والتعبيرات الشائعة وتأصيلها .

(جـ) تصنيف المعاجم التخصصية .

(د) تزويد المعجم العربى تزويداً شبه يومى بما يجد من ألفاظ الحضارة ولغة الحياة .

كما سيقوم المجمع بالتنسيق بين جهوده وجهود المجامع اللغوية الأخرى ، مثل مجامع دمشق وبغداد والأردن ، ومكتب تنسيق التعريب بالرباط .

٢ - الكليات التى تهتم بدراسة اللغة العربية وتدريسها لتوجيه الرسائل التى يقدمها طلاب الدراسات العليا إلى الدراسات اللغوية الوظيفية والتطبيقية ضمن خطة مرسومة .

سادساً : يجب أن يلحق بالمركز مدارس تجريبية تغطى مراحل التعليم المختلفة ، بما فيها مرحلة الروضة .

سابعاً : يجب أن يكون للمركز مجلة تهتم بمشكلات تدريس اللغة العربية ، وتتابع أحدث ما توصل إليه العلماء من مناهج فى تدريس اللغات القومية والأجنبية .

أما المهام التى سيقوم بها هذا المركز فكثيرة ، من بينها :

أولاً : تخطيط الإمكانات المتاحة لتطوير اللغة وجعلها صالحة لتلبية متطلبات الحياة فى شتى المجالات التعبيرية ، الجمالية منها والعلمية ، ورسم خطة للأهداف المراد الوصول إليها والوسائل الكفيلة بتحقيقها .

ثانياً : تكوين هيئة مصغرة « لتقويم البرامج » ومتابعتها على الدوام ، والنظر فى المتغيرات المعينة على النجاح أو المعوقة له .

كما يهدف التقييم المستمر إلى زيادة احتمالات فرص النجاح للخطط الموضوعة . ويناط بهذه الهيئة كذلك مراجعة دراسات التقويم السابقة ، إذا كان هناك شيء من ذلك ، ومقارنة الأهداف المسبقة للخطة بما يتم إنجازه أولاً فأولاً ، ووضع معايير محددة للحكم بالنجاح أو الفشل .

ثالثاً : القيام بمسح لغوى لتحديد كلمات الرصيد اللغوى الملائمة لكل مرحلة من مراحل النموّ اللغوى ، بدءا بطفل ما قبل المدرسة .

وإذا كانت قد تمت فى السابق بعض أعمال من هذا القبيل فإنها لم تكن ناجعة ولا ناجحة ، لجملة عوامل ؛ أهمها بطء الحركة على نحو يجعل الاستفادة من هذه القوائم عديمة القيمة ؛ فالفترة التى يستغرقها جمع المادة وتصنيفها وإعدادها للاستعمال تطول وتمتد إلى درجة تجعل أى قائمة تصدر متخلفة عن الواقع اللغوى .

رابعاً : إعداد دراسات تقابلية بين اللغة الفصحى واللهجات العربية ، واستخدام نتائج هذه الدراسات فى تقويم الانحرافات اللغوية .

خامساً : برمجة دروس اللغة العربية ، وتقديم مشكلاتها فى جرعات صغيرة ، وبنسب ملائمة .

سادساً : تقديم مقررات متدرجة لتنمية المهارات اللغوية ، تأخذ فى الاعتبار ثلاثة أنواع من المتعلمين ، تضع لكل منهم نوعاً ملائماً من المقررات ، وهم : المواطنون فى سن التعليم -الكبار- غير العرب .

سابعاً : تصميم مقررات لتعليم اللغة العربية لغرض خاص (للتجاريين والمحاسبين والاقتصاديين - للمحامين ورجال القانون - للدبلوماسيين - لرجال الأعمال - للمؤرخين والجغرافيين . . .) .

ثامناً : وضع مقاييس واختبارات لغوية مقننة ، بالتدرج والتنوع ، لقياس التحصيل اللغوى والمهارات اللغوية .

تاسعاً : إعداد نصوص نموذجية للتسجيل فى معمل اللغات من أجل الاستفادة بها فى تدريب الطلاب على السماع والتذوق وتحسين النطق والأداء .

عاشراً : وضع الأسس لتأليف عدد من المعاجم التى تحتاجها اللغة العربية مثل : المعجم السياقى - المعجم الطلابى - معجم اللغة العربية الفصيحة المعاصرة .

حادى عشر : متابعة اللغة المستخدمة فى جميع أجهزة الإعلام وتفصيحها أو تصحيحها ، لما للغة الإعلام من قوة تأثيرية على الجماهير ؛ وكذلك البحث عن مقابلات عربية للألفاظ الأجنبية الشائعة ، أو التصرف فى بنيتها من أجل تعريبها .

ثانى عشر : وضع الحلول لمشكلة الحرف العربى وطريقة الهجاء والكتابة .

ثالث عشر : تطوير نظام الطباعة العربى بما يسمح بإدخال الشكل دون صعوبات اقتصادية أو فنية .

رابع عشر : تركيز البحث على القواعد النحوية العملية ، وإعادة وصف الجملة العربية وتحليلها ، بما يساعد على الاستخدام العملى لهذه القواعد ، دون مساس بالهيكل اللغوى ؛ فأى تعديل ينبغى أن يمس قواعد اللغة لا اللغة نفسها .

خامس عشر : ربط دروس اللغة العربية جميعها بالحياة ، وبموضوعات تتلاءم مع النمو العقلى والفكرى لمتعلمها . وبذا يرتبط نمو المتعلم اللغوى بأدوار نموه المختلفة من ناحية ، وباحتياجاته ليتفاعل مع بيئته من ناحية أخرى . ولعل من الموضوعات الصالحة لذلك (وهى مأخوذة من برامج التعليم فى بعض البلاد الأوربية) : المحادثات - العروض والتمارين المسرحية - ارتجال التمثيليات السهلة - الاستجوابات - دراسة النصوص المختلفة - التعبير عن المشاعر والأحاسيس - النقد - كيفية استعمال المعاجم - كيفية استعمال دوائر المعارف - كيفية استعمال الدوريات - قراءة الصحف والمجلات - قراءة النصوص لخيرة الكتاب وبخاصة المعاصرين - إنشاءات فى الوصف والقصة والقصيدة وكتابة الرسائل .

وبهذا يمكن لدروس اللغة العربية أن تجمع إلى جانب غايتها التعليمية غاية أخرى هى نمو الفكر ، وانفتاحه على آفاق المستقبل ، وعوالم اليوم والغد .

لقد أردنا بخططنا الحالية فى دروس اللغة العربية أن نحافظ على التراث ففشلنا ، وحملنا المتعلم ما لايطيق بإصرارنا على شده . إلى تراث خمسة عشر قرناً ، فناء من ثقل الحمل وهرب منا . كان هدفنا الاحتفاظ بالقديم فأضعناه ، ولم نقدم البديل فضاع منا الحديث كذلك ، وآل أمرنا إلى هذه الفوضى التى لا مثيل لها فى كل اللغات .

وربما كان مفيداً - قبل أن أختم كلامى - أن أقدم بعض الاقتراحات ، أو أعطى إشارات سريعة إلى بعض الجوانب العملية التى تنتظر هذا المركز .

أولاً : مشكلات الطباعة والكتابة :

ما يهمنا من هذه القضية هو تطويع المطبعة العربية لقبول رموز الحركات وإدخالها فى صلب الطباعة . فبعد أن احتلت الكلمة المطبوعة مكانتها بين وسائل الثقافة ، ونافست العين الأذن فى اكتساب المعارف أصبح من الضرورى أن تأخذ « الحركات » مكانتها المناسبة فى الحرف العربى ، وألا تظهر كأنها شىء ثانوى أو جزء تافه من شكل الكلمة . وإذا كانت المشكلة قد طرقت

أكثر من مرة من قبل ، وقدمت لحلها الاقتراحات الكثيرة التي انتهت إلى لا شيء (مثل اقتراح عبد العزيز فهمي - واقتراح محمود تيمور - واقتراح نصرى خطار) ، فإن أنجح الاقتراحات وأنجعها فى نظرى ذلك الذى تقدم به الأستاذ أحمد الأخضر غزال من المغرب ، والذى يقلل أشكال الحروف المستخدمة فى الطباعة ، دون أن يبعد باقتراحه عن الرسم المألوف . ولم تعد هناك الآن صعوبات اقتصادية أو تقنية فى تنفيذ اقتراحنا بالتزام الكل فى المطبعة . وستتمثل العوبة الوحيدة فى الحاجة إلى عدد ضخم من المصححين اللغويين لضبط النصوص المطبوعة . ولكن سيكون هذا لفترة زمنية محدودة ، يستقيم بعدها اللسان ، ويصبح الضبط سهلاً بالنسبة للشخص العادى .

أما اقتراح الأستاذ الأخضر غزال فقد سماه : « الطريقة العربية المعيارية المشكولة» - ونشره معهد الدراسات والأبحاث للتعريب فى طبعته الثانية عام ١٩٧٩ ، وأهم مميزاته (كما جاء فى كثير من التقارير والتوصيات الرسمية) :

١ - أنه خفض من التكاليف الطباعية ، وهيأ السبيل أمام إمكانية شكل النص شكلاً كاملاً .

٢ - أنه كيّف الكتابة العربية مع التكنولوجيا العصرية .

٣ - أنه ممكن التنفيذ على الآلات الكاتبة كذلك .

٤ - أنه يسهل الترجمة الآلية ، وخزن المعلومات وتنسيقها واسترجاعها .

وإذا كان التزام الشكل فى كل مطبوع سيشكل صعوبة مرحلية فلا أقل من التزام الشكل الكامل فى جميع الكتب المدرسية وكتب الصغار ومجلاتهم ، مع استخدام الشكل فى سائر المطبوعات مع الكلمات الغامضة ، أو التى يكثر الخطأ فيها .

وفى رأيى أن قبول طريقة الشكل الحالية - حيث توضع الحركات فوق الأحرف أو تحتها - إنما هو قبول مؤقت حتى نصل إلى بديل يضع الحركات فى صلب الكلمة على نفس مستوى السطر مع الحروف الساكنة ، حتى نوفر من الجهد البصرى والعقلى للقارىء الذى ستصعد عينه - مع الشكل - وتهبط عدة مرات قد تصل إلى ست أو سبع فى الكلمة الواحدة .

وينبغى ألا نتخوف من أى تعديل ندخله على طريقة الضبط بالشكل ؛ فقد مرت الحروف العربية بصور من التعديلات والتحسينات فى تاريخها الطويل ، حتى أخذت صورتها الحالية . وبصفة مرحلية أقترح إلغاء رمز الكسرة نهائياً (لأنها الحركة الوحيدة التحتية) ويكون عدم ضبط الحرف مشيراً إلى كسره .

وهناك جملة من الاقتراحات أقدمها على سبيل المثال لإصلاح الهجاء العربى :

١ - ضرورة وضع رمز للهاء الأخيرة يختلف عن رمز التاء المربوطة حتى لا يقع الخلط بين الصوتين وكثيراً ما يقع . ولعل من الممكن فى هذا المقام أن نبقى رمز التاء المربوطة كما هو ، ونستخدم للهاء الأخيرة رمز الهاء المتوسطة .

٢ - أن نضع رمزاً للهمزة يخلف رمز الألف حتى نتخلص من مشكلة التخفف من الهمزات فى أول الكلمة ونقضى على التداخل بين همزتى الوصل والقطع .

٣ - أن تكتب الهمزة بشكل واحد فى جميع حالاتها ولتكن على ألف . وقد كان السبب فى تنويع كتابتها قديماً الدلالة على صوت العلة الذى يمكن ردها إليه . فبئر يمكن رد همزتها إلى الياء وبأس إلى الألف . . . وهكذا . أما الآن فمع التزام الهمزة فى اللغة الفصيحة لا معنى لتعديد أشكال كتابتها .

٤ - أن تكتب الألف المقصورة ألفاً دائماً بغض النظر عن أصلها الواوى أو اليائى وبغض النظر عن كونها ثالثة أو غير ثالثة . وإذا كنا نفتش دائماً عن فتوى فى كتب القدماء لذلك فالفتوى موجودة فى كتاب « المقصور والممدود » لابن ولاد .

٥ - أن نرد الكلمات التى تشذ إملائياً إلى كتابتها الصوتية . فنكتب هـذا وهؤلاء والرحمن والسموات وأولئك كما تنطق . ونكتب « يسمعوا » بدون ألف منعاً للخطأ فى كتابة كلمات مثل « مهندسو » و « ندعو » . بدون هذا سيظل كثير من مثقفينا ينطقون كلمة « ابن » : « بِنْ » لأنهم يشاهدونها كذلك بين علمين ، وسيظلون ينطقون « مائة » : « ماءه » لأنهم لا يسقطون الألف . ومن الغريب أن يتخذ مجمع اللغة العربية قراراً بصحة كتابة « مئة » بدون ألف ثم نصر على كتابتها بالألف لنخطىء فى نطقها .

ثانياً : مشكلة الحصول على اللفظ العربى بسهولة :

على الرغم من كثرة ما ألف فى اللغة العربية من معاجم ، وعلى الرغم من ضخامة الكثير منها ، فهناك نقص واضح فى معاجمنا هو أنها لم تجمع مفردات اللغة العربية كلها ، بل أهملت لغة العلوم والتاريخ والجغرافيا والاجتماع وغيرها من الآداب النثرية . قد كان هذا هو السبب الأساسى فى تفكير العالم الألمانى « فيشر » فى وضع معجم تاريخى للغة العربية لم يستطع - مع الأسف - إنجازه لوفاته .

والآن ، وبعد أن تيسرت طرق البحث ، واستطاع جهاز الكمبيوتر أن يوفر الجهد البشرى الضخم ، وأن يقدم أيسر السبل لاسترجاع المعلومات ، فإن أهم ما يجب على اللغويين العرب فعله هو أن يقوموا بتخزين كل التراث اللغوى العربى وتصنيفه بطرق مختلفة ، إما بحسب النطق أو الكتابة أو الوزن ،

أو بحسب المجال الدلالى الذى تنتمى إليه . ويجب الاستعانة فى النوع الأخير بمعاجم المفاهيم الموجودة فى اللغات الأخرى ، وبالمفاهيم الإنسانية التى يمكن جردها من خلال الألفاظ التى تشتمل عليها المعاجم الفرنسية والإنجليزية الحديثة .

وقد تمت عملياً جهود فى هذا السبيل يجب التنسيق مع الهيئات التى قامت بها . ومن هذه الجهود :

١ - استخدام الكمبيوتر فى خزن المصطلحات والكلمات والمعلومات فى عدة مراكز عالمية ، استطاعت من خلال ذلك أن تنشىء ما يسمى بنك المصطلحات ، وبنك الكلمات ، وبنك المعلومات .

٢ - قام مدير معهد الدراسات والأبحاث للتعريب (بالمغرب) الأستاذ الأخضر غزال بتصميم طريقة لإدخال المصطلحات الفرنسية والإنجليزية ، وتخزين هذه المصطلحات فى الكمبيوتر ، واضطر أن يغير قليلاً فى صورة الحرف العربى ليسهل التخزين .

٣ - استطاع مكتب تنسيق التعريب فى الرباط أنيقدم طريقة جديدة لتخزين المصطلحات ، بوصفه مكتباً متخصصاً ، يتلقى المصطلحات العلمية والتقنية ، ويقوم بالتنسيق بينها . وقد ساعدته إحدى الشركات الألمانية فى وضع هذه الطريقة واستخدامها . ويأمل مكتب التنسيق أن يقوم الكمبيوتر بعد تغذيته بالمفردات العربية - أن يقوم بتصنيفها هجائياً وموضوعياً ، ثم يقوم بمقابلة هذه الكلمات بما يلائمها فى اللغات الأخرى ، ثم يقوم بترتيب هذه المصطلحات عدة مرات بحسب اللغة المراد البدء بها .

ثالثاً : اللغة العربية والأجهزة الحديثة :

لايهمنا فى هذا المقام الحديث عن المعامل اللغوية التى تقوم بتسجيل الأصوات وتحليلها لأغراض أكاديمية ، كما لايهمنا الحديث عن المختبرات اللغوية التعليمية ، فقد صارت هذه معروفة للجميع ، وتنافست الشركات فى تصنيع كثير منها ، وتزويدها بمختلف الوسائل السمعية والبصرية .

ولكن الذى يهمنا هو استخدام الأجهزة فى تخزين المعلومات وتصنيفها ، والاستفادة من ذلك فى الأغراض التعليمية .

وهناك محاولات كثيرة قد تمت فى هذا الخصوص أوفى سبيل التمام ، ولكن مايزال أمامنا أن نعمل الكثير فى خدمة اللغة العربية الوظيفية .

وربما كان مفيداً هنا أن أشير إلى بعض هذه المحاولات (وكلها - مع الأسف - تم خارج الوطن العربى ، وبغرض تسهيل تعليم اللغة العربية للأجانب) .

١ - محاولة جامعة هارفارد تخزين قواعد اللغة العربية فى ذاكرة الكمبيوتر ، واستخدام الكمبيوتر للمساعدة فى تدريب الطلبة على تعلم الصيغ الصحيحة للأسماء والأفعال .

٢ - محاولة الدكتورة فيكتورين عبود من جامعة تكساس استخدام الكمبيوتر فى تعليم اللغة العربية قراءة وكتابة ونحوا .

٣ - محاولة جامعة متشجان (دائرة دراسات الشرق الأدنى بها) القيام بدراسة إحصائية - باستعمال الكمبيوتر - للتراكيب النحوية المستعملة فى الكتابات الأدبية النثرية بعد الحرب العالمية الثانية . وقد بدأت هذه المحاولة فى السبعينات . وهدف المشروع هو دقة الحصول على التراكيب النحوية الشائعة الاستعمال فى الكتابات العربية النثرية الفصيحة ، وتحليلها تحليلاً علمياً ، أساسه اللغة الحية كما هى مستعملة فى الكتب . وإلى جانب تحقيق هذا الهدف فسوف يوفر البرنامج المتبع الفرص أمام الدارسين للقيام بمحاولات وظيفية أخرى مثل :

١ - الدراسات الصرفية بأنواعها .

٢ - معرفة المفردات الأكثر شيوعاً فى اللغة العربية المعاصرة .

٣ - معرفة مدى استعمال المفردات والتراكيب الأجنبية فى العربية المعاصرة .

٤ - دراسة تقابلية نحوية بين اللغة العربية القديمة واللغة العربية المستعملة اليوم ، لمعرفة ما قد يكون دخل الجملة العربية من تطورات

رابعاً : إعادة النظر فى النحو العربى .

من أهم واجبات المركز اللغوى التطبيقى إعادة النظر فى قواعد النحو العربى وطرق تدريسها بما لا يمس هيكل اللغة . وهناك طرق كثيرة مطروحة للتجربة والبحث ، منها :

١ - طريقة الدكتور ولسن بشاى التى عرضها عام ١٩٧٤ على اللغويين فى مصر وقدمها لندوة مشكلات اللغة العربية التى عقدت بالكويت عام ١٩٧٩ . وهى طريقة تعتمد على تحديد المبانى والوظائف النحوية ، ثم حصر التركيبات المختلفة للجمل العربية وتحديدها بطريقة وصفية بحيث يمكن لأى عقل إلكترونى تخزينها وإخراجها ، كما يمكن لأى فرد متوسط الذكاء أن يتفهمها ويستعملها دون صعوبة .

٢ - طريقة تعليم التراكيب اللغوية من خلال النماذج لا القواعد . وتستوجب هذه الطريقة أن يعدّ الكتاب المدرسى النماذج التركيبية وورقات العمل لكل درس . وقد تبلغ ورقة العمل الواحدة عشرين صفحة . وتتكون ورقة العمل من نماذج وتدريبات عليها ، ثم مجموعة كبيرة

من الأسئلة متعددة الاختيار ، تغطى جميع أجزاء الموضوع ، ومنها ما يجاب عنه بملء فراغات أو وضع أرقام أو علامات . وسر نجاح هذه الطريقة هو تكرار السماع ونطق النماذج الخاصة للغة ، إلى أن يستوعب المتعلم مفاهيمها عن طريق الامتصاص .

٣ - طريقة تحليل الأخطاء باستخدام المنهج التقابلى ، الذى سيكشف لنا كثيراً من صور الانحرافات اللغوية وصعوبات التعلم . وإذا كان هذا المنهج قد أبدى فاعلية عند تدريس اللغات الأجنبية ، حيث ساعد على التنبؤ بالصعوبات التى يواجهها الدارس فى تعلم اللغة الثانية ، فإنه سيفيد كذلك فى تدريس اللغة العربية الفصيحة ، حيث سيؤدى إلى التنبؤ بالصعوبات التى يواجهها الدارس تحت تأثير لهجته المحلية . وهناك طريقتان لاستخدام المنهج التقابلى هما :

(أ) التحليل التقابلى اللاحق .

(ب) التحليل التقابلى المسبق .

ولكل مميزاته والاعتراضات عليه ، ولا مانع من تبنى منهج يجمع بينهما .

كما أن هناك حاجة إلى إعادة النظر فى كيفية عرض القواعد النحوية بما لا يمس هيكل اللغة ، وذلك بأن نراعى ما يأتى :

(أ) فى حالة وجود تفريعات أو أحكام جزئية تخرج على القاعدة الأساسية ، ينبغى التخلص من هذه التفريعات كلما أمكن ذلك ، وإخضاع التفريعات للقاعدة العامة . فباب المستثنى - على سبيل المثال - يثقل بتفريعات على النحو التالى :

١ - المستثنى بإلا يجب نصبه إذا كان الاستثناء تاماً موجباً .

٢ - إذا كان المستثنى منه موجوداً والاستثناء مسبوق بنفى أو شبهه ، يجوز النصب ويجوز الإتباع إذا كان الاستثناء متصلاً .

٣ - إذا كان المستثنى منه موجوداً والاستثناء مسبوق بنفى أو شبهه يجب النصب إذا كان الاستثناء منقطعاً .

٤ - إذا كان المستثنى منه موجوداً والاستثناء مسبوق بنفى أو شبهه ، وتقدم المستثنى على المستثنى منه ، فالأكثر النصب ، ويجوز الاتباع على قلة .

٥ - إذا كان الاستثناء مفرغاً يتبع المستثنى ما قبل إلاّ فى الإعراب .

٦ - المستثنى بعَدَا وخَلاَ وحاشا يجب نصبه إذا سبقت الأداة « بما » وإلا يجوز نصبه وجره : النصب على فعلية الأداة ، والجر على أنها حرف جر .

٧ - المستثنى بغيروسوى مجرور دائماً .

فماذا لو اختصرنا القاعدة فيما يأتى :

(١) المستثنى بإلا إذا كان مفرغاً يتبع العوامل .

(٢) ماعدا ذلك من صور المستثنى بإلا ، وكذلك المستثنى بخلا وعدا ، يستحق النصب .

(٣) المستثنى بغير وسوى مجرور دائماً .

(ب) فى حالة تعدد القيود أو الشروط على القاعدة ينبغى التخفف منها بقدر الإمكان . ومن أمثلة ذلك ما فعله مجمع اللغة العربية فى القاهرة فى شروط صوغ أفعل التفضيل وفعل التعجب التى بلغت سبعة شروط . فقد تخفف المجمع من خمسة منها فأسقطها وبقى شرطان اقترح بعض الأعضاء إسقاطهما كذلك . وبذلك يتحرر أفعل التفضيل من شروطه المربكة ويسهل على المتكلمين صوغه واستعماله .

(جـ) محاولة رد كثير من الأبواب المضطربة إلى نوع من القواعد القياسية المطردة . ويصدق هذا على أبواب جمع التكسير ، ومصدر الثلاثى ، وضبط عين الفعل الثلاثى المجرد ، وتغييرات النِّسَب وتمييز المؤنث المجازى من المذكر ، وغير ذلك .

وأكتفى فى هذا المقام بالإشارة إلى ما يمكن عمله بالنسبة للمؤنث المجازى الذى يشكل صعوبة كبيرة على متكلم اللغة العربية ، ويترتب على الخطأ أو الصواب فى معرفته أخطاء تمس تذكير الفعل وتأنيثه - استخدام اسم الإشارة المناسب - استخدام اسم الموصول المناسب - أحكام فى باب العدد - أحكام فى أبواب الخبر والحال والنعت - أحكام فى بعض مسائل التصغير - أحكام فى الصرف وعدمه .

ونستطيع بناء على كثير من شواهد القرآن الكريم والشعر ، وعلى آراء بعض النحاة الأقدمين ، أن نصوغ قاعدة على النحو التالى : « كل ما كان مجازى التأنيث بدون علامة يجوز تذكيره ، وعلى هذا ينصح كل من يقابله لفظ بدون علامة تأنيث وليس لمؤنث حقيقى أن يعامله معاملة المذكر » .

وبعد :

فإن قضية اللغة العربية هى قضية الوطن العربى كله ، ولكننا لو انتظرنا حتى يتفق العرب بشأنها فلن نصل إلى شىء .

فهل نأمل من مصر أن تتبنى هذه القضية ، بما لها من قوة تأثيرية وقدرة على التنفيذ ، ومن خلال هيئاتها العلمية ومراكز بحوثها ، وبالاستعانة بإمكاناتها البشرية ، وقدراتها العلمية والتقنية ؟ .

وهل نطمع أن يكون لوزارة الثقافة فى مصر والمجلس الأعلى للثقافة به ، فضل السبق فى تبنى فكرة إنشاء « مركز للدراسات اللغوية التطبيقية » ؟ .

وهل تتحقق نبوءة الثعالبى عن اللغة العربية على أيدى علمائنا المصريين ، وذلك حين قال :

« ولما شرَّف الله هذه اللغة وأوحى بها إلى خير خلقه ، قيّض لها حفظة وخزنة من خواصه من خيار الناس وأعيان الفضل وأنجم الأرض ؛ وكلما بدأت معارفهما تتنكر أو عرض لها ما يشبه الفتــرة ، رد الله تعالى لهـا الكرَّة ، فـأهبَّ ريحَهـا ، ونفّق سوقها.»

فهل سيكون هبوب ريح هـذه اللغة على أيدى جيلنا من للغويين ؟ وهل ستعاون جميعاً على حفظها وصونها من الضياع والاندثار ؟ وهل سنعمل بجد وإخلاص على مقاومة ما لحقها من فتور ، وعلى درء خطره ؟

هذا ما نوجوه ونأمله .



الإثنوميثودولوچيا
ملاحظات حول التحليل الاجتماعي للغـة

محمد حافظ دياب

مقـــدمة

ثمة تعبير شائع أطلقه كل من كيجان J. Kegan وهافمان E. Havemann على اللغة حين وصفاها بأنها أوضح - ولكنها أعقد - إنجاز بشرى [١] . ومن الملحوظ أن تطور البحث اللغوى المعاصر يوسم بنزعتين مختلفتين ، وإنْ كانتا مع ذلك متداخلتين ، هما التمايز والتكامل .

ويسترعى الانتباه فى هذه الأيام انبثاق كثير من الفروع للمبحث اللغوى ، سواء فى مجال الدراسات اللغوية ، مثل علم اللغة الإثنولوجى Ethnolinguistics وعلم اللغة النفسى Psycholinguistics، أو علم اللغة الاجتماعى Sociolinguistics ، أو عبر الدراسات اللغوية ، مثل الأنثروبولوجيا اللغوية Linguistic Anthropology، وعلم اجتماع اللغة Sociology of Language ، بل إن الأمر تعدى ذلك إلى مجالات العلوم الطبيعية والرياضية ، وهو ما لاحظه « ديل هايمز » D. Hymes حين نبه إلى أن الأنساق المعرفية الكبرى التى تتصدى لدراسة اللغة ، مثل علم اللغة ، وعلم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ، وعلم النفس ، مقبلة على فترة ستتوزع فيها إلى مباحث فرعية متعددة [٢] .

ويمكن للمرء أن يتبين فى يسر ظهور فروع جديدة ، حتى داخل النسق المعرفى الواحد من هذه الأنساق ، نتيجة اشتمالها موضوعات لم تطرق قبلا فى المبحث اللغوى ، كالاتصال (إثنوجرافيا الاتصال Ethnography of Communication) ، واللهجات (علم اللهجات Dialectology) ، والكلام (اثنوجرافيا الكلام Ethnography of Speech) ، ولغة الحديث اليومى (الاثنوميثودولوجيا Ethnomethodology) ، ولغة الجماعات (علم لغة الجماعات الصغرى والكبرى Micro and Macrolinguistics) وغيرها . كذلك يمكن للمرء أن يلمح اشتراك أطر معرفية ومنهجية بين هذه الأنساق المعرفية ، حتى عبر دراسة الموضوع الواحد . فموضوع مثل موضوع الاتصال ، نجده قسيم علم اللغة ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا مجتمعة . وعلم النفس اللغوى يرتبط بمجال العلوم الطبيعية عن طريق علم نفس الحيوان ونظرية النشاط العصبى ؛ ويرتبط بمجال علم الاجتماع عن طريق موضوع التنشئة الاجتماعية Socialization ؛ ويرتبط كذلك بمجال الفلسفة عن طريق نظرية المعرفة .

وقد وصل التفرع فى المبحث اللغوى إلى نوع ملحوظ من الخلط . ففى مقابل علم اللغة الاجتماعى هناك علم اجتماع اللغة ؛ وفى مقابل علم اللغة النفسى هناك علم النفس اللغوى ؛ وفى مقابل علم اللغة الإثنولوجى هناك إثنولوجيا اللغة . وهو خلط وتفرع يكاد يكون مستحيلا عبره تحديد نطاق

المادة المعرفية والمنطلقات المنهجية لكل فرع منها على حدة . ومن ثم أضحى صعبا تعريف التخصص الدقيق بمجرد نعوت وصفية بالغة الاتساع ، كأن يقال - مثلا - هذا باحث لغوى أو باحث سوسيولوجى ؛ فكلاهما أصبح عضوا فى مجال معرفى مشترك ؛ وكلاهما محتاج إلى أن تعرف هويته بما هو أكثر دقة ، كالقول بأن هذا باحث لغة نفسى أو تطبيقى أو اجتماعى ، وذاك باحث سوسيولوجى لغوى .

وعلى الرغم من ذلك ، فمن الملامح اللافتة للنظر فى هذا التمايز أنه يرتبط بالنزعة الأخرى ، نزعة تكامل المعرفة اللغوية . فعلم اللغة يحتاج إلى استبصارات علم الاجتماع ، وعلم النفس ، والأنثروبولوجيا ، وعلم الاتصال . . . الخ . ذلك أن تنوع جوانب المبحث اللغوى المعاصر قد أثار اهتمام الكثيرين من علماء الاجتماع والنفس والتربية والأنثروبولوجيا ، بل علماء الطبيعة والطب والأحياء والرياضيات ، إلى جانب اللغويين ؛ وهو أمر طبيعى ومنطقى ، لما تمثله هذه العلوم من أهمية فى فهم الجوانب المتنوعة للظاهرة اللغوية .

ويتضح أثر هذا التكامل فى إثراء الطرق العامة للتفكير العلمى فى اللغة ، فى الوقت الذى يزيد فيه من ثراء المعرفة اللغوية ذاتها ، كما يشجع كذلك الحاجة الموضوعية للبحث المشترك بين هذه الأنساق المعرفية ؛ وهو ما يعنى القول أن نزعتى التمايز والتكامل تشكلان وجهين لعملة واحدة ، هى تنمية المبحث اللغوى وتحديثه .

وربما يوضح هذا أن الرأى القائل بأن أى فرع من فروع دراسة اللغة ينبغى أن تكون له حدود مؤطرة تماما قد أضحى عتيقا ، وأن التصنيف التقليدى للمبحث اللغوى إلى روافد ألسنية وأخرى نفسية أو اجتماعية أو حضارية يظل فى حاجة مستمرة إلى تعديل .

ومع أنه يبدو أن المزيد من التمايز فى المبحث اللغوى سيؤدى - وقد أدى أحيانا - إلى ظهور تخصصات متهافتة وأحيانا مزدوجة أو ضيقة ، فلا يمكن هنا إقامة الدليل إلا بصعوبة . فالتمايز جانب لا يمكن فهمه فهما صائبا معزولا عن التكامل ، فى الوقت الذى لا ينبغى المبالغة فى تقدير أى منهما ، أو التقليل من شأنه . فدارس اللغة من أى زاوية كانت ، لم يعد يحتاج اليوم فحسب إلى عمق فى المعرفة ، ولكنه بحاجة كذلك إلى سعتها ؛ وهو مادعا « هايمز » إلى اقتراح مبحث « إثنوجرافيا التكلم » Ethnography of Speaking ليكون علما للسلوك اللغوى ، يضم فى إهابه كل الدراسات اللغوية والأنثروبولوجية والسوسيولوجية والسيكولوجية المرتبطة بدراسة اللغة ؛ وهو مادعا « رومان جاكوبسون » R. Jakobson كذلك إلى اقتراح « علم اجتماع اللغة » .

والذين يتمتعون بالصبر الجميل ، يستطيعون وحدهم أن يترسموا - برغم عناء البحث وعذوبته - ملامح التحليل الاجتماعى للغة وتحولاته عبر عشرات المصادر والأوعية قد تشتت بينها ، بدءا من دراسات اللغويين ، ومرورا بالمنعطف الدينى والتاريخى والجغرافى ، وانتهاء إلى محاولات السوسيولوجيين ، وبخاصة أولئك الذين يسيرون منهم فى الاتجاه الإثنوميثودولوجى ، الذى يمثل أحدث صيحة فى حقل المبحث السوسيولوجى للغة على امتداد قرابة العقدين الماضيين .

وقد أخذ المشتغلون بالدراسات السوسيولوجية عندنا يولون مؤخرا الاتجاه الإثنوميثودولوجى شيئا من اهتمامهم ؛ فقد أصبحنا نجد اسم « جارفنكل » H. Garfinkel مؤسس هذا الاتجاه متداولا على ألسنتهم ، وكذلك أسماء زملائه ، كما صار الحديث عن الاتجاه مثارا لاهتمام عدد ولو قليل من المعنيين بهذه الدراسات .

وعلى الرغم من أن المكتبة العربية لم تظفر حتى الآن بأية محاولة لاستيضاح أبعاد هذا الاتجاه ومنطلقاته المنهجية ودراساته الميدانية ، فإن من المؤكد أن المقاربات التى قدمها بعض الدراسين عندنا قد أسهمت - إلى حد ما - فى تعريف المتخصصين بهذا الاتجاه .

وعلى الرغم من هذا ، وفى محاولة لإلقاء الضوء على اتجاهات التحليل الاجتماعى للغة ، وبخاصة الاتجاه الإثنوميثودولوجى ، فقد قمنا بتقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام : أولها ، يتضمن الأسس النظرية والمداخل الرئيسية لهذا التحليل ؛ ويعالج ثانيها اللغة فى البرنامج الإثنوميثودولوجى ؛ ويتكفل القسم الثالث بالتقويم النقدى .

أولا : التحليل الاجتماعى للغة

على الرغم من مناداة اللغويين باستقلالية المبحث اللغوى ، انطلاقا من مقولة « دو سوسور » F. De Saussure المشهورة : « إن موضوع علم اللغة الصحيح هو اللغة فى ذاتها ومن أجل ذاتها »[٣] ، وعلى الرغم مما يراه الأنثروبولوجى الأمريكى « رالف لنتون » R. Linton من أن : « دراسة اللغة يمكن أن تتم دون الاهتمام كثيرا بعلاقاتها مع الجوانب الأخرى من النشاط الإنسانى »[٤] ، فثمة إدراك ملحوظ ومتنام بأن دراسة اللغة لا يمكنها أن تعتمد على الخطاب اللغوى وحده .

والملحوظ أن العلاقة بين اللغة والمجتمع قد حظيت بمناقشات واسعة ، كان للعلماء العرب نصيب فى التعرض لها ؛ فمنهم من تكلم عن التعدد الإثنى للمجتمع الإسلامى وأثره على ظهور اللحن وتطور العربية[٥] ؛ كما بحثوا أثر الإسلام وماجاء به من ألفاظ ومعان جديد على اللغة ، فعقدوا فصولا فى كتبهم للمولد[٦] ؛ ومنهم كذلك من تكلم عن التأثيرات الجغرافية فى اللغة وسلامتها ، فعرض لفصاحة اللهجات ودرجاتها وتفاوتها[٧] .

وفى هذا السياق ، نجد حازم القرطاجنى يحلل حتمية حضور العامل اللغوي فى استقامة تعايش الناس ، سواء فى تفاهمهم ، أو فى تعاونهم على تحصيل المنافع وإزاحة المضار واشتقاق حقائق الأمور[8] .

ويلح الغزالى على البعد الاجتماعى فى الكلام ، مبرزا أن الإنسان دون خطاب لا يكون إلاحبيس ذاته ، وهو مايؤول إلى اعتبار العامل اللغوى هو صلة الشخص بالجماعة[9] .

كذلك يؤكد الجاحظ أن وظيفة اللغة فى المجتمع هى « ربط حبل الأسباب بين أفراده » ، بما يجعلها أداة للتعبير عن « حقائق حاجاتهم » ، ليتم الاهتداء إلى « مواضع سد الخلة ، ورفع الشبهة ، ومداواة الحيرة » . ويفضى هذا التحليل بالجاحظ إلى الإلحاح على صيغة الارتباط بين الإنسان واللغة ارتباطا قارا ؛ وهو مايسمح باستنباط أن وجود الإنسان مرتهن بتولد الحاجات ، وأن تغطيتها متعذر خارج حدود اللغة ، عبر تأكيده أن : « الحاجة إلى بيان اللسان حاجة دائمة أكيدة ، وراهنة ثابتة[10] .

ولم يغفل الجاحظ عن الإشارة إلى مناسبة اللغة للمقام ، على نحو يشبه فكرة « سياق الموقف » Context of Situation التى أوردها الإثنوجرافى المعاصر برونسلاف مالينوفسكى B. Malinowski، حيث يقرر الجاحظ أن « لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ؛ ولكل نوع من المعانى نوع من الأسماء ؛ فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والجزل للجزل ، والإفصاح فى موضع الإفصاح »[11] . ومن إشارات اللغويين العرب إلى مثل هذه الفكرة ، ماعرض له ابن جنى فى غير موضع من كتبه ، كتقريره أن اللغوى لاينبغى أن يكتفى « بالسماع » ، بل عليه أن يجمع إليه « الحضور والمشاهدة » ، أى عليه أن يحيط بظروف الكلام[12] .

على أن ذلك لا ينفى حقيقة أن الاهتمامات العربية الكلاسيكية قد شُغلت أساسا بمجالى القواعد والبلاغة . وإذا كان العرب فى ذروة حضارتهم قد توصلوا ، كما يدافع عن ذلك عبد السلام المسدى ، إلى دراسة الظاهرة اللغوية ، من تفسير نشأتها إلى حضورها إبداعيا فى صنوف الكتابة ، مرورا بالمعارف الصوتية والنحوية والصرفية ، فإن التطور المعرق فى هذا الشأن كان متفاوتا ، فضلا عن أن هذه الدراسات لم تكن تصدر عن فكر ينظم ويضبط هذه المجالات فى بناء عقلانى متماسك[13] .

وفى القرن الحالى ، من الملحوظ أن رواد اللغويين قد ركزوا فى دراستهم على الجانب الاجتماعى ؛ وهو مانراه بشكل ضمنى أو مستقل فى كتابات دو سوسور فى سويسرا ، ومالينوفسكى ، وفيرث R. Firth وأتباعه فى المملكة المتحدة ، وفندريس G. Véndreys وميبه A. Meillet وفانييه V. Vannier فى فرنسا ، وويلكنز Willkins وكاندلين C. Candlin وهايز فى الولايات المتحدة .

ومن المعروف أن مالينوفسكى قد قام بدراسة وظيفة اللغة الاجتماعية بين سكان جزر التروبرياند Trobriand القريبة من غينيا الجديدة فى المدة مابين عامى ١٩١٤ - ١٩١٨ ، حيث لاحظ أن سلوكهم يرتبط باستعمالاتهم اللغوية ، وخلص إلى أنه يلزم لدراسة اللغة فى الجماعات البدائية أن يمهد لها بدراسة النشاط الإنسانى العام . وتعد محاولة مالينوفسكى فى هذا الصدد باكورة دراسة العلاقة بين اللغة ومختلف الظواهر الاجتماعية الأخرى . وقد تلتها جهود « المدرسة السوسيولوجية الفرنسية » Ecol Sociologique Française التى أنشأها « ديركايم » E. Durkheim فى أوائل القرن الحالى ، وشاركه فى عضويتها « ليفى بسرول » L. Bruhl ، « ومارسيل مسوس » M. Mauss، «وبوجليه» Ch. Bouglé، «وفوكونيه» Fauconnet، وطائفة من علماء اللغة ، منهم مييه ، وفندريس . . . وكلهم أخذوا على قدامى اللغويين تقصيرهم فى بيان العلاقة بين اللغة والظواهر الاجتماعية ، ومن ثم تفسيرهم لبعض الظواهر اللغوية تفسيرا يبعد بها عن المواصفات المجتمعية . وقد استهدفت أبحاثهم بيان هذه العلاقة ، وأثر المجتمع وثقافته ونظمه وتاريخه وبنائه فى مختلف جوانب اللغة .

إن المشكلة - على ما يرى «بنفنيست» E. Benveniste- تكمن فى الكشف عن الأساس المشترك بين اللغة والمجتمع ، أو بمعنى آخر ، الكشف عن المبادىء المهيمنة على العلاقة بين البناء الاجتماعى والبناء اللغوى ، وذلك عن طريق تعرف الوحدات القابلة للمقارنة فى كليهما ، وإبراز تبعية كل منها للآخر[14] .

لقد وعى ديركايم التفوق المتزايد لعلم اللغة على العلوم الاجتماعية ، فنصح بإقامة سوسيولوجيا لغوية Sociologie Linguistique[15] ؛ وأقام «ستروس» C. Lévi - Strauss علاقة بين الأنظمة الفونولوجية وأنظمة القرابة Kinship Systems ؛ ومع ذلك فإن اللغويين هم الذين قاموا بالخطوة الأولى ، وعلى وجه التحديد تلك المحاولات التى جرت خلال الثلاثينيات فى الكتابات اللغوية الروسية وتزعمها مار N. Marr، واستهدفت إنشاء علاقة متكاملة بين اللغة والبناء الاجتماعى ، مهما كانت مآخذنا عليها .

وبالنسبة للدراسات العربية الحديثة . فالحق أنه من المغالاة أن نزعم وجود دراسات أخذت بالنظرة الاجتماعية أداة رئيسية فى التحليل والمعالجة . غير أن هذا الحكم العام لا ينفى مقاربات صائبة يمكن أن نلمحها فى كتابات جرجى زيدان ، وأنستاس الكرملى ، وإبراهيم أنيس ، وعبد الحميد أبو العزم ، وعلى عبد الواحد وافى ، ومحمود السعران ، ومصطفى الخشاب ، وتمام حسان ، وعبده الراجحى ، وعبد السلام المسدى ، وترجمات لعبد الحميد الدواخلى ، ومحمد القصاص ، ومحمد مندور ، وعبد الرحمن أيوب ، وحلمى خليل . . وكلها تنطوى على ملحوظات تمثل انتباها باكرا وواعيا لهذا البعد المهم فى دراسة

اللغة ، وإن تأرجحت بين الأخذ بالأطر المعرفية والمنهجية اللغوية دون وعى لحدودها ومشكلاتها ، وبين عدم تأصيلها فى التراث اللغوى العربى القديم .

(١) الأسس النظرية :

ويمكن إرجاع منطلق التحليل الاجتماعى للغة ، إلى ما انتبه إليه الدارسون من ضرورة استكمال الدراسة اللغوية - فى مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والأسلوبية - بالنظرة الاجتماعية التى تعمد إلى تعيين مجموعة العوامل والظروف الاجتماعية ، حيث يمكن - من خلال التعالق بين هذين البعدين - أن تتضح الظاهرة اللغوية بجلاء أوفى ؛ وهو ما يدعو إلى توافر أسس نظرية يقوم عليها هذا التحليل ؛ وتتمثل فى :

(أ) أن الاستخدام اللغوى مرتهن بالسياق الاجتماعى Social Context الذى يحدد نوعية الخطاب ، والمقام أو المناسبة التى يقال فيها ، والمتغيرات الاجتماعية للمشتركين فيه ، إلى غير ذلك من العناصر المتداخلة ، التى تؤثر على كيفية هذا الاستخدام ، وعلى تركيب الخطاب ومعانيه والغرض منه .

(ب) زيادة الاهتمام بالتركيب الخارجى للغة ؛ وهو اهتمام نابع بوصفه رد فعل لاتجاه المدارس اللغوية التقليدية ، التى ركزت اهتمامها على التركيب الداخلى للغة ، على حساب جانب استخدامها الفعلى فى إطار المجتمع ، وما يمكن أن يفرضه من ضوابط على هذا الاستخدام .

(جـ) تحليل وجوه اختلاف الكلام المميزة للجماعات الاجتماعية . وفى هذا يقول هايمز : « إن ما نعنى بعمله هو وصف لنسق لغة اجتماعى ، وكيف أن هذا يختلف عن عمل النحو فى اللغة ، بالإشارة إلى الحدود اللهجية Dialected Boundaries وعلاقاتها التاريخية ، ودراسة قواعد البلاغة وأسلوب الأدب ، وتحليل وجوه اختلاف الكلام المميزة بين مختلف الجماعات الإثنية Ethnic Groups والطبقات الاجتماعية Social Classes الموجودة فى منطقة معينة ، وأى من شواهد السلوك اللغوى التى يمكن ملاحظتها . ذلك أن قواعد الكلام هى الطرق التى يتعامل بها المتكلمون مع أشكال التكلم وأشكال النماذج المحلية والبلاغية والأنشطة السائدة ، والتعامل أساساً مع اتجاهات أعضاء المجتمع المحل ومعارفه كما هى موضحة فى تناقضات المصطلحات المحلية والسلوك . وهنا نعثر على اختلافات مميزة تبعاً لاختلاف الجماعة الاجتماعية ، مثل أسلوب التلاوة عند الفيدا Vidas ، وغناء التوسل عند القبائل الأفريقية ، واللغة السرية للخارجين على القانون ، وغير ذلك »[١٦] . وثمة دراسات فى هذا الصدد ، قدمها ألبرت Albert وفريك Frake ، وفيليبس Philips ، وهايمز ، ولابوف Labov وفيشر Fischer ، وجيوجيجان Geoghegan وتانر Tanner وهوجان Hogan ، وسانكوف Sankoff وغيرهم .

(٢) المداخل الرئيسية :

ويشهد الوضع الحاضر للدراسات الاجتماعية للغة مداخل ثلاثة :

المدخل الأول ، قدمه اللغويون من المؤمنين بضرورة استكمال الدراسة اللغوية بالنظرة الاجتماعية ؛ وهو ما انبثق عنه ما يطلق عليه « علم اللغة الاجتماعى » ، بوصفه فرعاً من فروع علم اللغة العام .

أما المدخل الثانى ، فقد قدمه الأنثروبولوجيون ممن تصدوا لدراسة العلاقة بين اللغة والثقافة ، وانبثق عنه مبحث « الأنثروبولوجيا اللغوية » ، وعدد من المباحث الفرعية الأخرى .

ويمثل المدخل السوسيولوجى المدخل الثالث ؛ وقد قدمه السوسيولوجيون ممن تصدوا لدراسة الظاهرة اللغوية بوصفها ظاهرة اجتماعية Social Phenomenon ، عبر مفاهيم علم الاجتماع الإثنوميثودولوجى Ethnomethodologic Sociology

وهذه المداخل بمباحثها المختلفة تواجه التساؤل عن العلاقة بين البناء اللغوى والبناء الاجتماعى ، أو ما عناه سابير E. Sapir من ضرورة إيجاد جسر بين علم اللغة والدراسات الاجتماعية ، يمثل فى نظره : « علامة بدء للإحاطة بأبعاد اللغة إحاطة تأخذ فى حسبانها العلاقة الحقيقية المتداخلة بين البشر »[١٧] .

ويمكن هنا مقارنة هذه المداخل تفصيلاً على النحو التالى :

(أ) لقد كان اللغويون فى أوائل هذا القرن يتباهون بعد هجرهم الاتجاه التاريخى Diachronic ولجوئهم للاتجاه المتزامن Synchronic بانضباط علمهم (علم اللغة) : « كنسق قائم بحد ذاته ، وبناء صرف يضم تحولات داخلية تتصرف بشئونه وتتوزع مجاله الحيوى »[١٨] ، إلى درجة وصف معها بعبارة « علم اللغة المنضبط » Orthodox Linguistics ؛ وهو ما ترتب عليه إهمالهم للعلاقات المتبادلة لاستعمال اللغة وتغيرها .

ورويداً رويداً ، ومع ثبوت خطأ هذه النظرة ، بدأ الاهتمام يتزايد بدراسة أثر المتغيرات الاجتماعية فى الاستعمال اللغوى ، الذى ظهر بموجبه علم اللغة الاجتماعى فى عام ١٩٦٦ ؛ ذلك العلم الذى اهتم فى البداية بمحاولة تحقيق هدفين نظريين هما : الرغبة فى إيجاد قاعدة إمبيريقية للنظرية اللغوية ، والاعتقاد بأن العوامل الاجتماعية المتضمنة فى الاستعمال الواقعى هى نماذج شرعية للاستقصاء اللغوى .

وهذان الهدفان يحددهما ثلاثة منطلقات أساسية ، تتمثل فى : الوسائل القادرة على ترابط الظاهرة اللغوية ، التى كانت تسمى قبلا « اللغويات الزائدة » Extra - Linguistics ، ومشكلة ربط البناء اللغوى بالوظيفة الاجتماعية ، ودرجة اتجاهات المشاركين فى الخطاب بوصفه عاملاً مؤثراً فى سلوكهم اللغوى »[١٩] .

ويورد « جومبرز » J. Gumperz وهايمز نبذة عن علم اللغة الاجتماعى بقولهما «إن ما نحتاج إليه هو نظرية عامة ، ومجال عريض يمكن أن نجد من خلاله مكاناً طبيعياً لدراسة وجود اختلاف التكلم ، وذخيرة من الأعمال الأدبية . وليس لدى الاجتماعيين فى العادة المران الكافى لكى يتعاملوا بصلاحية مع الجانب اللغوى لهذه المشكلات .

واللغويون قد شغلوا غالباً بتنمية تحليل البناء اللغوى ، مهملين المعنى الاجتماعى ، والتقسيم ، والاستعمال . ربما كانت هناك بعض استثناءات يمكن ملاحظتها فى أعمال فيرث ، وجاكوبسون ، وسابير ، ولكن ذلك لا يتغلب على قاعدة العمل عند اللغويين . والآن بدأت علوم اللغة والاجتماع تلتقى فى نوع من البحوث التى تمحورت فى علم اللغة الاجتماعى ، الذى يستهدف ربط اللغة بالمقولات ؛ وهو ما يجعل منه مجالاً ضرورياً ، بصرف النظر عن حداثة عهده »[٢٠] .

من هنا يمكن تعريف علم اللغة الاجتماعى بأنه ذلك الفرع من علم اللغة ، الذى يبحث فى اكتشاف الأسس أو المعايير الاجتماعية التى تحكم السلوك اللغوى ، مستهدفاً إعادة التفكير فى المقولات والفروق التى تحكم قواعد العمل اللغوى ، ومن ثم توضيح موقع اللغة فى الحياة الإنسانية .

وتتمثل أهم موضوعاته فى : طرق التكلم ، وموقف المتكلم ، ولغة المجتمعات المحلية ، وصور الأنشطة المحكومة بقواعد استخدام اللغة ، ومشكلات الاتصال اللغوى ، والازدواج ، والتخطيط ، والولاء . وهناك موضوعات أخرى يمكن أن يكون فى تناولها مخاطرة الانزلاق إلى مشكلات اجتماعية مرتبطة باللغة واستعمالاتها ، مثل الدراسات الأمريكية بصفة خاصة ، التى تملك تقليداً فى التطبيقات العلمية ، كبحث سابير عن اللغة الدولية الإضافية ، وعمل بلومفيلد Bloomfield فى تعليم القراءة ، ومشروع سواديش Swadesh الخاص بأسلوب تعليم اللغة للأجانب ؛ ومعظمها يرتبط بمشكلات التربية ، وجماعات الأقلية ، والنظم اللغوية ؛ وهى موضوعات ينقصها التوجيه النظرى .

وفى الوقت الحاضر ، يعتمد هذا المبحث بشكل أساسى على محورين هما : دراسة مشكلات اللغة عند المجتمعات النامية ، مثل الدراسات التى قام بها فيشمان ، وفيرجسون ، وداس جوبتا Das Gupta ، وكذلك دراسة مشكلات التربية والعلاقات الاجتماعية فى المجتمعات (المتقدمة) ، مثل المملكة المتحدة والولايات المتحدة .

(ب) المدخل الأنثروبولوجى :

مما ينبغى الإشارة إليه أن التحليل الاجتماعى للغة قد تطور تطوراً ملموساً فى إطار البحوث الإثنولوجيه والأنثروبولوجية ، بسبب الإمكانات الكبيرة التى يمكن أن يجدها الباحث فى علاقة الدراسات اللغوية بالإثنولوجية وهى إمكانات لا تقف عند حدود الأغراض النظرية فحسب ، بل تصل إلى تحقيق أغراض عملية ، مثل إحراز فهم أعمق للمشكلات الإثنية واللغوية والثقافية .

ووفقاً لما يقول به بواس Boas ، « فإن معرفة الإثنولوجيا لا يمكن أن تتم بغير معرفة علمية باللغة ؛ وفهم اللغة لا يمكن أن يحدث بمعزل عن الإثنولوجيا ، من جهة أن المفهومات الرئيسية التى توضحها اللغات الإنسانية لا تتمايز فى النوع عن الظواهر الإثنولوجية ، وأكثر من هذا الآن ، فإن الخصائص المرتبطة باللغات تنعكس بوضوح فى آراء شعوب العالم وتقاليدها »[٢١] .

وقد اتخذ الارتباط بين علم اللغة والدراسات الأنثروبولوجية أشكالاً مختلفة فى المدارس الأنثروبولوجية ، حيث أولت المدرسة البريطانية قضية أهمية اللغة ومدى ارتباطها بالجوانب الثقافية اهتمامها ، بدءاً من تايلور E. Taylor إلى مالينوفسكى الذى قدم إسهاماً رائداً فى مجال إثنوجرافيا الكلام ، كما قدم شرحاً وافياً عن « مشكلة المعنى فى اللغات البدائية »[٢٢] ؛ وهو ما كان موضع اهتمام بعض من اللغويين ، وعلى الأخص فيرث

وفى الولايات المتحدة ، التقى البحث اللغوى مع الدراسات الإثنولوجية فى المدرسة التى جمعتها أول الأمر فى تخصص واحد منذ « بواس » الذى ركز على دراسة الجوانب اللغوية والثقافية لعدد من قبائل الهنود الحمر ؛ وأكد تكامل هذه الجوانب . وأصبح من تقاليد هذه المدرسة أن تربط علم اللغة بالدراسات الإثنولوجية ؛ وهو ما يتضح عند تلاميذ بواس ، وأشهرهم اللغوى سابير ، الذى وضع نظرية تحاول التدليل على أن نظرة الإنسان إلى العالم الخارجى ترتبط بلغته وهى النظرية التى نماها بعده « فورف » ، وأصبحت تعرف « بفرضية سابير - فورف » Sapir — Whorf Hypothesis ، وكذلك اللغوى بلومفيلد ، والأنثروبولوجى « كروبير » Kroeber ، إضافة إلى « أولمستيد » Olmstedt ، الذى يُعزى إليه صك مصطلح « علم اللغة الإثنولوجى » ، وهايمز ، الذى أطلق مصطلحاً آخر هو « الأنثروبولوجيا اللغوية » .

وفى فرنسا ، تعد محاولة ليفى ستروس الإفادة من منهج التحليل الفونولوجى فى دراسة موضوع القرابة Kinship من أبرز الجهود فى هذا المجال .

ودارس اللغة ، الذى يكون فى الوقت نفسه متخصصاً فى الأنثروبولوجيا ، لا يقصر اهتمامه على المشكلات اللغوية

فحسب ، بل إنه يهتم أساساً بالعلاقات العديدة القائمة بين لغة شعب من الشعوب وجوانب ثقافية . وهكذا يمكن أن يدرس - على سبيل المثال - الكيفية التى ترتبط بها لغة جماعة معينة بمكانة تلك الجماعة أو وضعها الاجتماعى ؛ والرموز اللغوية المستخدمة فى الشعائر والاحتفالات الدينية ؛ وكيف أن هذه الرموز تختلف عن الكلام اليومى العادى ؛ وكيف يعكس تغير الحصيلة اللغوية فى إحدى اللغات الثقافة المتغيرة للشعب الذى يتكلمها ؛ وكذلك العمليات التى تنتقل بواسطتها اللغة من جيل إلى آخر ؛ وكيف تساعد تلك العمليات على نقل المعتقدات والمثل العليا والتقاليد إلى الأجيال التالية . فالدارس الأنثروبولوجى للغة يحاول أن يفهم دورها فى المجتمعات البشرية ، والمهمة التى أضطلعت بها فى رسم الصورة العامة للحضارات الإنسانية[٢٣] .

وفى إطار الدراسات الأنثروبولوجية ، تعددت المحاولات لدراسة اجتماعية اللغة ، وأثمرت عدداً من المباحث ، تعد « الأنثروبولوجيا المعرفية » Cognitive Anthropology أحدثها .

وفى محاولة لتعريف الأنثروبولوجيا المعرفية ، أو « علم الشعوب » Ethnoscience ، يرى «ستورتيفانت» Sturtevant أنها نسق من المعرفة والإدراك النمطى لثقافة معينة . وتعنى الثقافة من وجهة النظر هذه مجموع التصنيفات الشعبية للمجتمع ؛ فلكل مجتمع طرقه الخاصة فى تصنيف عالمه المادى والاجتماعى . وفى ضوء هذا تتحدد مهمة الأنثروبولوجى فى الكشف عن كيفية إدراك أعضاء ثقافة معينة لواقعهم الاجتماعى ، وتعريفهم وتصنيفهم له ، وكذلك فى كيفية انحيازهم لأنشطتهم ، والوقوف على المعنى الذى يعطونه للأفعال التى تحدث فى سياق ثقافتهم ، عن طريق تصنيف مركبات الثقافة فى مكونات وظيفية Functional Components ، بواسطة وضع كل مكون فى مجال دلالى Semantic Domain معين ؛ وهو ما حاوله ستروس بالنسبة للنباتات عند بعض القبائل فى أمريكا اللاتينية .

وفى تعريف أكثر حداثة للأنثروبولوجيا المعرفية ، يرى « جود إنف » Goodenough أن موضوع اهتمامها ينطوى على فهم لوجهة نظر أفراد المجتمع أنفسهم ، حيث تتكون ثقافة المجتمع من المعارف التى يجب على الفرد معرفتها والإيمان بها لكى يتصرف بسلوك مقبول بالنسبة للمجتمع . وبذلك لا تنحصر مهمة الباحث فى وصف الأحداث من وجهة نظره بوصفه ملاحظاً فحسب ، بل تتعداها إلى الانغماس والتعمق داخل هذه الأحداث ، لكى يتعرف النظرية التى يستخدمها أعضاء المجتمع لتنظيم الظواهر اليومية فى حياتهم[٢٤] .

ولقد أسهمت الأنثروبولوجيا المعرفية فى مجال دراسة اللغة باهتمامها بالطرق التى ينظم بها أعضاء الجماعة حياتهم من خلال استخدام مفردات معينة ، وبسعيها إلى معرفة قواعد السلوك المقبول ثقافياً ، بالرجوع إلى الطريقة التى يتكلم بها الناس عما يفعلونه ؛ وهو ما يعنى أن تركيزها الأساسى يدور حول دراسة اللغة ، إذ تهتم بطرق التفسير التى يجعل أعضاء الجماعات أو الثقافات المختلفة بمقتضاها معنى لأحاديثهم ؛ الأمر الذى ينجم عنه تشيكل النظام فى عالمهم الاجتماعى . ومن هنا تتحدد وظيفة الإثنوجرافى فى السعى بهدف العثور على القواعد والاعتقادات التى تنظم تصنيفات الأفراد ، ومن ثم سلوكهم ، واكتشاف ما يتضمنه الموقف الاجتماعى من جوانب تعزز أنشطة معينة وتزكيها ، وتقمع أنشطة أخرى .

ويتسنى ذلك كله من خلال الرجوع إلى الطريقة التى يتكلم بها الأفراد ، ومعرفة تصوراتهم عما يؤدونه . وهنا نجد اتفاقاً بين الأنثروبولوجيا المعرفية والإثنوميثودولوجيا فى أسلوب البحث من حيث اعتمادها على لغة المواطنين لاستخراج ما بها من مضامين ومعان .

ومن أبرز الأنثروبولوجيين فى مجال دراسة اللغة : هارولد كونكلن H. Conklin وتشارلز فريك C. Frake اللذان اكتشفا من خلال بحوثهما أن معنى الكلمات يتأثر بشكل ثابت بسياق الموقف ؛ وبذلك لا يتم فهم تلك المعانى بمعزل عن الالتزامات والقيود الثقافية السائدة فى كل موقف . ويؤكد كونكلن أن الوصف الإثنوجرافى الكافى لثقافة معينة يتطلب تحليلاً مفصلاً لنسق الاتصال ، وللمواقف التى تم تعريفها ثقافياً ، والتى يحدث فيها التمايز بالنسبة لهذا النسق[٢٥] .

لقد أوضحت إحدى دراسات فريك عن ثقافة سوبانون Sub-anun مثلاً أنه لا يكون كافياً للحصول على نوع من الشراب استخدام القواعد اللغوية المنطوقة التى تتم ترجمتها من الإنجليزية إلى لغة السوبانون ، بل يتطلب الأمر عمقاً أبعد من ذلك ، يتمثل فى معرفة نوعية الأشياء التى تقال فى موقف معين ، وبشكل معين ، ولشخص معين . ويهتم هذا البعد بالطقوس والممارسات التى تقترن باللغة فى مواقف معينة ؛ إذ تصبح هذه الممارسات ذات مدلولات معينة عند الجماعات المختلفة . فمثلاً عملية شرب « الجازى » Gazi الذى هو نوع من شراب الأرز المخمر ، تتم بطريقة مختلفة تماماً عن تلك التى يتم بها شرب البيرة عند الشعب البريطانى[٢٦] .

ولقد اهتمت الأنثروبولوجيا المعرفية بالتحليل الدلالى Semantic Analysis وحاولت اكتشاف معانى المصطلحات ، ومدلول تلك المعانى ، واستخداماتها فى المواقف المختلفة ؛ وهو ما يوحى باستنادها إلى أحد المبادىء الفينومينولوجية الأساسية ؛ وهو المبدأ الذى يؤكد أن العالم المعرفى للإنسان يزخر بالمعانى ؛ وأن هذه المعانى هى التى يجب فهمها بوصفها مدخلاً إلى استيعاب عالم الحياة الخاص بالآخرين . وكذلك تحدد هدفها فى اكتشاف طرق تصنيف أعضاء المجتمع أنفسهم لسلوكهم ، وبذلك

يصبح محور اهتمامها هو كيفية تشكيل الأفراد لعالمهم ، بدلا من فرض تصنيفات مسبقة لما يتم ملاحظته ، عن طريق محاولة اكتشاف المكونات . ويعنى هذا أنها تدرس الأبنية المعرفية وما يقابلها من مصطلحات لغوية ، عن طريق تحليل الكيفية التى يتحدث بها أعضاء ثقافة معينة عن عالمهم من حيث هى وسيلة لفهمه .

(جـ) المدخل السيوسيولوجى :

بدت الحاجة أمسّ إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملاً ، يعبر عن نظرة أعمق إلى العلاقة بين البناء اللغوى والبناء الإجتماعى .

ذلك أنه إذا كانت محاولات المدخلين (اللغوى الاجتماعى والأنثروبولوجى) قد نجحت إلى حد ما فى أن تسد الفجوة التصورية فى التفسير الذى تقدمه الدراسات اللغوية البحت ، فإنما يرجع ذلك إلى أن تفسير اجتماعية الظاهرة اللغوية لا يمكن أن يتم وأن تستكمل حلقاته إلا بالنظر إلى السياق الاجتماعى الذى ترتبط به هذه الظاهرة ؛ وهو ما التفتا إليه ، ونجحا رويدا رويداً فى إيضاحه .

غير أن ادعاء هذين المدخلين بأن تفسيراتهما يمكن أن تحيط بكل الجوانب الاجتماعية للظاهرة اللغوية ليس صحيحا ؛ ذلك أن بؤرة اهتمامها اللغوى والثقافى التى تتركز فيها دراساتهما لا تستطيع أن تحيط بكلية الطابع الاجتماعى للظاهرة ، أو تحقق كفايتها الوظيفية . ذلك الطابع الذى لا يمكن وصفه وتفسيره إلا على مستوى البناء الاجتماعى ، والذى يبدو أكثر ارتباطاً بالأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع ، والذى ربما كان سبب ظهور مبحث « علم اجتماع اللغة » .

وكان أول ما ظهر هذا المبحث عندما صك السوسيولوجيون الألمان مصطلح « علم اجتماع اللغة » Sprachsoziologie ، ونشر هيرتزلر Hertzler كتابا يحمل العنوان نفسه فى عام ١٩٦٥ ، وإن كان يمكن تلمس خلفية لظهوره . فقد نصح دوركايم بتشييد سوسيولوجيا لغوية ؛ وكانت لنظرياته التى قدمت تحولاً حقيقياً فى دراسة « الحقائق الاجتماعية » Social Facts تأثيرها المباشر على الدراسات اللغوية ، حيث تحول مفهومه على يد دو سوسور إلى « الحقائق اللغوية » Lingual Facts وانتقل تمييزه بين الفردى Individual والاجتماعى Social إلى تمييز دو سوسور بين فردية الكلام Individuality of Speech والطبيعة الاجتماعية للغة Social Nature of Language ، وتحديده استقلالية علم الاجتماع وعلميته إلى تحديد دو سوسور استقلالية علم اللغة وعلميته . بعدها أصدر مارسيل كوهن M. Cohen كتابه « نحو علم اجتماع للغة » Pour une Sociologic du Language فى عام ١٩٥٦ ، ثم ظهر المصطلح عنواناً منفصلاً لأول مرة فى « البيليوجرافيا اللغوية الدولية » International Linguistic Bibliography فى عام ١٩٦٧ .

وفى فكرنا العربى الحديث ، ذكر الشيخ محمد عبده ، فى حديثه عن تفسير القرآن ، ما عرض له من صلة بين إمكانات علم الاجتماع فى هذا الصدد بقوله :

إن علم أحوال البشر (علم الاجتماع) لا يتم التفسير إلا به ، وإنه لابد للناظر فى الكتاب الكريم من النظر فى أحوال البشر فى أطوارهم وأدوارهم ، ومناشىء اختلاف أحوالهم من قوة وضعف ، وعز ، وذل ، وعلم ، وجهل ، وإيمان وكفر »[٢٧]

ويرى السعران « أن كثيرا من التقدم الذى أحرزته الدراسة اللغوية حديثا راجع إلى الاستعانة بحقائق من علم الاجتماع ، وإلى وصل دراسة اللغة بدراسة المجتمع »[٢٨] .

وعلى الرغم من الصعوبات التى يلقاها السوسيولوجيون فى دراسة اللغة ، تحرص النظرة السوسيولوجية إلى اللغة - وهو ما يتخذه علم اجتماع اللغة فى دراسته - على إلقاء مزيد من الضوء على بعض القضايا ، وتوضيح بعض الجوانب التى نجملها فى : محاولة فهم الظاهرة اللغوية كما هى فى المجتمع ، وكما يحددها البناء الاجتماعى له ، وذلك بدراسة الخصائص الموضوعية التى تلابس هذا البناء وترتبط بهذه الظاهرة . وهذه الخصائص تمثل حقائق موضوعية ، لأنها تباشر أثرها فى صورة مستقلة عن خصائص الفرد ، ولأنها تنشأ نتيجة للتفاعل الاجتماعى ؛ أى أن مركز الاهتمام هنا يتمثل فى المجتمع من حيث هو كل ؛ المجتمع الذى ليس مجرد تجمع للأفراد ، بل جماعة تتألف من أفراد يربطهم بناء اجتماعى ، ويرتبطون به .

وهكذا تتحدد الجوانب الأساسية لوجهة النظر السوسيولوجية فى اللغة ، فى الجوانب الوصفية والتفسيرية التالية : تحديد الطابع الاجتماعى للغة ؛ وتحديد المعطيات والحقائق المتصلة بالصور والأشكال الجماعية للظاهرة اللغوية ؛ وتحديد الارتباطات والتعميمات التجريبية المتعلقة بالقضايا التى تلخص اطراد العلاقة بين الظاهرة اللغوية وقطاعات البناء الاجتماعى من نظم وجماعات ؛ ثم محاولة صوغ الفروض التى تفسر المعطيات والحقائق التى تحاول الربط بين بعض هذه الجوانب وبعض . ولو قد أضفنا إلى جانبى الوصف والتفسير ، مجموعة الأفكار الأساسية التى وردت فى المدخلين (اللغوى الاجتماعى والأنثروبولوجى) ، واتخذنا من هذه الأفكار إطارا مرجعيا يتألف من مجموعة من المصادر ، لتكامل أمامنا البناء المنطقى لوجهة نظر علم الاجتماع فى وصف الظاهرة اللغوية ، وتفسيرها حيث تبدو أمامنا نظرية علمية متكاملة العناصر ، يوجهها الإطار المرجعى ، ويجسدها قاعدة من التعميمات الإمبيريقية ، وقمة من الفروض ، وصولا إلى استخلاص النظرية .

ثانيا : اللغة فى البرنامج الإثنوميثودولوجى

بدت الفروض التى تقدمها علم اجتماع اللغة ، والتى

استهدفت دراسة العلاقة بين البناء اللغوى والبناء الاجتماعى ، غير كافية لاستيضاح تأثير التغير المتلاحق الذى أصاب هذه العلاقة فى المجتمعات الغربية .

فهى ، من ناحية ، قد استندت إلى أسس النزعة الوضعية المحدثة بما تتضمنه من تأكيد واضح للجوانب الكلمية ، وهى ، من ناحية ثانية ، أغفلت دراسة كيفية تنظيم المواقف العلمية فى الحياة الاجتماعية . . هذه المواقف التى تظهر بصورة تلقائية من خلال توقعات - يراها الإثنوميثودولوجيون - تنشأ كليا وجزئيا فى لغة الحياة اليومية التى يشترك فيها كل الأفراد .

من هنا ظهر الاتجاه الإثنوميثودولوجى فى علم الاجتماع ، رد فعل للنزعة الوضعية ، ونتيجة للصعوبات العلمية والفكرية والنظرية ، التى واجهت اتجاه التفاعلية الرمزية Symbolic Interactionism ، وبسبب ظهور كثير من المشكلات الاجتماعية التى تتصف بالتغير السريع ، والتى من الواجب - فى نظر أصحاب هذا الاتجاه - تناولها ودراستها فوريا ، دون الرجوع إلى جذورها التاريخية وأبعادها الاجتماعية على المدى البعيد ، وارتباطاتها مع بقية المشكلات الأخرى .

وتسعى الإثنوميثودولوجيا Ethnomethodology إلى محاولة فهم الأفراد من الداخل ، عبر تصوراتهم العقلانية التى يكونونها خلال علاقات التفاعل مع الأخرين ، ومن خلال المعانى الذاتية التى يضفونها على أفعالهم . فالأفراد لا يمثلون « حقيقة واقعية » تخضع للدراسة ، من حيث هى ظاهرة ، حسبما يقرر الاتجاه الوضعى ، ولكنهم كائنات عقلانية ، لها أفكارها وتصوراتها الخاصة ، التى تختلف باختلاف الثقافة والإطار الاجتماعى السائد . ومن ثم فإن أية معرفة سوسيولوجية لا يكون لها جدوى إذا لم تبن على أساس تصورات الأفراد فى حياتهم اليومية .

طبقا لهذا ، واستنادا إلى تصور الإثنوميثودولوجيا بأن لغة الحياة اليومية تعد عاملا رئيسيا فى تشكيل النظام فى المجتمع ، تمثل اللغة عنصرا أساسيا فى برنامج هذا الاتجاه ، الذى يذهب إلى أن البناء والتصنيف اللغوى ، وكذلك أساليب الاتصال بين الأفراد ، هى التى تؤدى إلى ظهور النشاط الاجتماعى المنظم .

ويعتقد عالم الاجتماع جيدنز Giddens أن الإثنوميثودولوجيا قد نجحت فى توجيه الانتباه إلى دلالة اللغة بوصفها وسيطا للأنشطة العلمية ؛ وهى فكرة تختلف فى الأساس عن فكرة اللغة بوصفها مجموعة من الرموز والعلاقات .

إن قيمة هذه الرؤية الجديدة تكمن فى أن اللغة تعد وسيطا لإنجاز أفعال اجتماعية علمية ؛ أى أنها وسيلة لتشكيل الواقع الاجتماعى[٢٩] .

من هنا تختلف الإثنوميثودولوجيا فى نظرتها إلى اللغة فى المجتمع ؛ إذ ترفض فكرة اللغة من حيث هى نسق مستقل عن أى متكلم بعينه ، وخارجى ملزم ، ومجرد ومنتشر وعام ويعمل فى أى سياق .

وقد عبر عن هذه الرؤية الجديدة جون ركس J. Rex حين ذهب إلى أن دراسة المعانى التى يسلم بها الأفراد فى لغتهم اليومية تؤدى إلى الأساس الحقيقى للنظام الاجتماعى ؛ وهو ما يعنى أن استخدام اللغة يتضمن قبول الأفراد الذين يستخدمونها لنظام معيارى معين[٣٠] .

نتيجة لهذا ، جعل الإثنوميثودولوجيون لغة الحياة اليومية موضوع بحث أساسى ، بعد أن شغل التقليديون بدراسة الخطاب الأدبى ، وعدوه الموضوع الوحيد الصالح للدراسة بوصفه مقياسا ونموذجا للغة الصحيحة ، وعلى أساس أن لغة الحياة اليومية كانت تمثل عندهم صورا مشوهة لنقاوة الفصحى وصحة تركيبها .

من هنا يتضح مدى أهمية لغة الحياة اليومية التى تدعو الإثنوميثودولوجيا إلى دراستها ، لا بهدف تكريسها ، بل بهدف تعرف خصائصها وتراكيبها واتخاذ ذلك وسيلة لتشكيل الواقع الاجتماعى وفهمه .

ويسبب من حداثة هذا الاتجاه ، اختلف الباحثون فى تحديد إطاره المرجعى ؛ فهناك مثل أتويل Attwell ، وجولد ثورب Goldthorpe ، ومايرل Mayrl ، من يقدمونه بوصفه مبحثا فى علم الاجتماع الفينومينولوجى Phenomenological Sociology ؛ أى أنه برنامج نظامى للبحث ، مؤسس على مقدمات فينومينولوجية[٣١] .

وهناك سيكوريل A. Cicourel وأمثاله ، الذين عدوه أحد تيارات علم الاجتماع المعرفى Cognitive Sociology . وهذا ما يتضح فى عنوان واحد من أهم كتبه وأكثرها تأثيرا فى الاثنوميثودولوجيا ، هو الكتاب الذى ظهر فى عام ١٩٧٤ ، ورفض فيه معاملة الظاهرة اللغوية كما لو كانت شيئا ، أو قبول طبيعتها الأنطولوجية ، حيث اللغة عنده تحقق وحدة التفاعل الجدلى بين المعطيات الموضوعية والمعانى الذاتية .

وهناك كذلك فريك Frake وكولبى Colbey وغيرهما ، الذين عدوا هذا الاتجاه نسخة مماثلة لعلم اجتماع الدلالات الإثنوجرافية« Sociology of Ethnographic Semantics » .

أما جار فنكل H. Garfinkel ، عمدة هذا الاتجاه ، فيرى أن روح الإثنوميثودولوجيا تتطابق مع علم اللغة الاجتماعى ، فى تأكيد أن عدد طرق التكلم وأنماطه كثيرة ، وأنه لكى يتم الكشف عن هذه الطرق ، فإن التحليل يجب أن يبدأ من مادة لغة الحياة اليومية ، إضافة إلى أن قابلية المتكلم ليست آلية ، بل جزءا من استراتيجيات الموقف .

اختصارا ، يمكن القول إن العالمَ الاجتماعى فى نظر

الإثنوميثودولوجيا هو إنجاز عملى practical accomplishment من جانب هؤلاء الذين يؤدونه ، تلعب اللغة فيه دورا رئيسيا .

وحيث إن اهتمامها الرئيسى ينصب على القواعد التى تحكم استقرار الحياة اليومية وانتظامها ، وعلى كيفية بناء النظام المعيش فى الواقع اليومى وتشكيله ، فإن اهتمامها باللغة يدور حول تحليل التفاعل ، لتحديد الطرق التى تتشكل بمقتضاها قواعد استخدام اللغة ، من جهة ، وحول تشكيل كيفية ما يبدو منظما فى الحياة اليومية عن طريق اللغة ، من جهة أخرى[٣٣] .

(١) التعريف بمفهوم « الإثنوميثودولوجيا » :

يشير جيدلو Gidlow إلى هذا المفهوم بوصفه مصطلحا يفهمه هؤلاء المغرمون بالتعريفات المهذبة . ويعرفه تيرنر Turner بوصفه « دراسة الخصائص العقلانية للتعبيرات الدالة indexical expressions المتعلقة بسياق معين ، وغيرها من الأفعال العلمية ، التى تشكل كلها إنجازا مصاحبا لممارسات الحياة اليومية[٣٤] .

وتورد زينب شاهين أن جارفنكل قد اختار هذا المصطلح بطريق الصدفة ؛ إذ لفت نظره بعض العناوين مثل Ethnobotany « (علم) النبات الشعبى » و Ethnophysiology « (علم) الفزيولوجيا الشعبى » و Ethnomedicines « (علم) الطب الشعبى » .. الخ . وكان وقتها مشغولا بدراسة مداولات المحلفين فى المحاكم ، وما يبدونه من قدرة على تفنيد الأدلة واتخاذ القرارات وفقا للمنطق العام common sense ، إذ هم ليسوا قضاة أو محامين ، فرأى أن كلمة شعبى Ethno تبدو كأنها تشير إلى توافر قدر من معرفة المنطق العام للفرد إزاء المجتمع ، ومن ثم تعنى استخدام الأشخاص العاديين لأساليب مختلفة تحدد ما يحدث فى مجتمعهم . وهذا ما يوضح أن كلمة مثل (علم) النبات الشعبى تتعلق ، بشكل أو بآخر ، بمستوى من المعرفة الشعبية يلم به أعضاء المجتمع عن النباتات ، دون رجوعهم لمصادر علمية ، كما يوضح أن (علم) الطب الشعبى يرتبط بدوره بإلمام الأفراد ببعض المعارف الشائعة الاستعمال بينهم ، أى بمصادر الأمراض وعلاجها ، دون معرفة القواعد العلمية ؛ وهو ما ينطبق كذلك على المحلفين الذين يمتلكون معرفة شائعة - وليست علمية - فى إدارة مسائل التحليف .

ويقرر جارفنكل أنه لم يجد مصطلحا فى المعجم الإنجليزى يمكنه أن يعبر بدقة عن هذا الاتجاه . وهذا ما حدا به إلى صك هذا المصطلح بالتأليف بين ثلاث كلمات هى Ethno ، وتعنى « ناس » ، و Method وتعنى « الطريقة » أو « المنهج » ، و ology وتعنى « دراسة » ؛ أى أن المصطلح برمته يعنى دراسة منهج الناس ، وإن أكد جارفنكل عدم دقته[٣٥] .

وقد أسهم آخرون من المتعاطفين مع هذا الاتجاه ، من أمثال كنج E. W. King وجزورت R.P Guzzort ، فى تعريف هذا المفهوم على أنه دراسة الأساليب أو الطرق التى يدعم من خلالها الناس اتفاقا حول آراء مشتركة عن العالم ، والقواعد التى تستمر بمقتضاها العلاقات .

وفى لغتنا العربية ، من الملحوظ اختلاف ترجمة هذا المصطلح بين باحث وآخر فسمير نعيم ترجمه إلى « المنهجية الشعوبية»[٣٦] ، وترجمه سعد الدين إبراهيم إلى « المنهجية الشعبية » ، وفضل عليه أحمد زايد « منهجية الجماعة » ، من منطلق أن مصطلح « المنهجية الشعبية » يجعل منهج هذه الدراسة أقرب إلى دراسة الفولكلور منها إلى علم الاجتماع[٣٧] .

أما زينب شاهين فقد آثرت الاحتفاظ به مكتوبا بحروف عربية ؛ لأن أى ترجمة حرفية لعناصره قد تفسد دلالته[٣٨] .

(٢) خلفية فكرية :

قدمت مجموعة التبدلات التى اجتاحت المجتمعات الغربية فى الخمسينات ، والتى برزت فى رواج الفلسفة الوجودية والعبثية ، تحديا بنائيا وفكريا أمام سيطرة الاتجاهات الوضعية والبنائية فى علم الاجتماع ، وفتحت الطريق أمام إمكانية قيام بدائل نظرية تحتل فيها حرية الفرد وأفعاله مكانا بارزا . وهذا هو ما يفسر اتجاه هذا العلم نحو إحياء الفينومينولوجيا ، والتفاعلية الرمزية ، من حيث إن تراثها قد اهتم بالأفعال القصدية ، والوعى ، والذات الفاعلة . فالفينومينولوجيا تقوم على التماس القضايا اليقينية فى الشعور وأفكاره ، أو الذات وجرأتها ، من إدراك ووجدان وتخيل ورغبة وتذكر وشعور واعتقاد وحكم[٣٩] ؛ وهو ما يناقض المقولة الديركايمية الشهيرة فى تشيؤ الظواهر المدروسة ، التى تفصل بين ذات الباحث وموضوعات دراسته .

والتفاعلية الرمزية تقترب من تراث المدرسة الفينومينولوجية ، وتشترك معها فى الكثير من القضايا ، بتركيزها على فكرة الذات الفاعلة ، والرموز من حيث هى وعاء يجمع المعانى التى يضفيها الفاعلون على أفعالهم ، ويسهل عملية التفاعل . وبتعبير ميد H. Mead ، أحد رواد التفاعلية الرمزية ، فإن اللغة هى واسطة نقل الرموز والإشارات بين الأفراد على نحو يساعدهم على التعبير عن المعانى ، حيث تكون لكل إشارة فعل خاص ، يدل على سلوك معين .

فالافتراض الأساسى الكامن خلف الفينومينولوجيا والتفاعلية الرمزية هو محاولة فهم السلوك الاجتماعى من خلال المستويات المعرفية لهذا السلوك ؛ بمعنى دراسة الخصائص البنائية للمحتوى المعرفى ، أو دراسة العلاقات الاجتماعية كما تتبدى فى وعى الفرد وإدراكه .

ويعد نوام تشومسكى N. Chomsky ذا تأثير بالغ على الإثنوميثودولوجيا فى إفادتها من نظريته التوليدية Generative Theory ، التى تتمثل منطلقاتها النظرية فى أن غاية اللغوى أن

يحلل العوامل النفسية أو الذهنية التى يتوصل الإنسان بفضلها إلى استخدام الرموز اللغوية ، وحيث لا يمكن أن يقتصر عمل اللغوى على إقامة الصيغ التى تبنى عليها اللغة ، وإنما يتعدى ذلك إلى تفسير نشأة تلك الصيغ وتأويل تركبها ؛ وهو ما دعاه إلى القول بوجود بنيتين للكلام : بنية سطحية ، وأخرى عميقة .

وجاء جوفمان E. Goffman (١٩٢٢ - ١٩٨٢) فطور نموذجا للتفاعل ؛ قدم فيه حيزا أو مجالا للحدث الاتصالى ، وأكد أن التفاعلات ترى بوصفها استجابات فردية لمحتواها الاجتماعى ، ومتطلباتها النظامية(٤٠) .

وربط سيكوريل المعرفة حول شخصية الحديث اليومى بنظرية النمو المعرفى ، مقدما ما أطلق عليه « علم الدلالة المعرفى » Cognitive Semantics . ولقد أوضحت دراسات سيكوريل عن أقسام البوليس أن التصنيفات النظرية والقانونية ، وكذلك السجلات الرسمية التى تمثل أساس علم الاجتماع الكمى ، كلها أقنعة تخفى وراءها عمليات مقابلات ومواجهات Encounters . تتضمن الكثير من المفاوضات والجدال والمساومات التى تقرر فى الواقع الفعلى ربط اسم شخص ما بتقويم معين لسلوكه وأفعاله . والمقارنة بين السجلات الرسمية ومضمون المقابلات الواقعية توضح الأساليب الاجتماعية واللغوية المنظمة ، التى يتم بمقتضاها تصنيف الأفعال وفهمها وتقديرها .

وعلى هذا تعد اللغة الموجودة فى السجلات الرسمية صياغة منقحة للغة الحياة اليومية ؛ تلك اللغة التى ترتبط بسياق معين فى إطار ثقافة معينة ؛ الأمر الذى لا يظهر بدوره فى التقارير الرسمية ؛ لأنها لا يمكن أن تضم مثل هذه العناصر اللغوية العادية . ومن ثم تنبعث قيمة اللغة بالنسبة لعلم الاجتماع الإثنوميثودولوجى فى أن حديث الأفراد ، والطريقة التى يتحدثون بها ، والمجال الذى يتم فيه الحديث ، هو ما يشكل حقا الواقع الاجتماعى(٤١) .

أما شوتز A. Schutz فيعد مؤسس الفينومينولوجيا السوسيولوجية Sociological Phenomenology ، متأثرا فى ذلك بعلاقته بهوسيرل Husserl وماكس فيبر M. Weber. وقد طالب بأن يعيد علم الاجتماع بناء مفاهيمه وأنماطه على مثال بناء المعرفة الشائعة . فمن وجهة نظره أن الظواهر الاجتماعية تتكون من المفاهيم العادية التى يكونها الأفراد عن العالم ، وعن بعضهم البعض ، خلال حياتهم اليومية ؛ وهو ما يعنى القول أن مبحثه يقوم على الاهتمام بالذاتية الداخلية Intersubjectivity ، وخبرة الحياة اليومية ، والنزعة الفردية ، والاتجاه النسبى Relativation ، أو بمعنى آخر يقوم على مزيد من الوعى بمشكلات الناس ، وهذا ما حدا بجارفنكل إلى القول بأن شوتز قد مهد الطريق أمام الإثنوميثودولوجيا عندما وضع أسس علم اجتماع يدرس الحياة اليومية(٤٢) .

أما جارفنكل فإن كتابه « دراسات فى الإثنوميثودولوجيا » Studies in Ethnomethodology الذى أصدره فى عام ١٩٦٧ يعد المصدر الأساسى لأية دراسة لهذا الاتجاه ، حيث يحدد فيه مجال اهتمامها ، الذى يراه ينحصر فى دراسة كيفية تنظيم المواقف العملية فى الحياة اليومية بطريقة اجتماعية ، وكيف يستوعبها الأفراد . ويعرفونها ، ويجعلونها قابلة للتبرير Accountable ، ويتعاملون معها من حيث هى مجموعة متصلة من الأحداث التى تنشأ فى لغة الحياة اليومية ، التى يشترك فيها كل الأفراد .

أما « زيمرمان » Zimmerman « وبولنر » Pollner و« وايدار » Weider فقد أكدوا الطريقة التى يتم بها خلق المعانى من جديد فى كل موقف ، وشددوا على الطبيعة الإشارية الموقفية للغة والمعنى ، برغم أنهم تعاملوا مع الموقف من اهتمام الفرد ، وهو ما وصفوا من أجله بأنهم موقفيون راديكاليون(٤٣) .

أما « هارفى ساكس » H. Sacks فقد حاول قياس إمكانات لغة الحديث اليومى عن طريق تحليل الأدوات الصوتية والكتابة للغة .

كذلك أكد « ألن بلوم » A. Blum « وبيترماكو » P. Mchugh لغة الحديث اليومى ، لاعتقادهما أن اللغة العلمية أو الأدبية تعطى دلالة صحيحة للموقف .

(٣) محددات أساسية :

ينحصر مجال اهتمام الإثنوميثودولوجيا فى دراسة كيفية تنظيم المواقف العلمية فى الحياة اليومية بطريقة اجتماعية . . . هذه المواقف التى تظهر تلقائيا من خلال توقعات كلية أو جزئية فى لغة الحياة اليومية للأفراد . ومن هنا يمكن استيضاح محدداتها الأساسية فى :

أ - رفض فكرة أن اللغة نسق مستقل وخارجى عن الموقف .
ب - اللغة أساس اجتماعى ، بوصفها وسيطا لإنجاز الفعل الاجتماعى ، ووسيلة لتشكيل الواقع .
ج - تحليل لغة الحياة اليومية ، بهدف الكشف عن القوانين التى تحكم استخدام الأفراد للغة .

ويرى زيمرمان أن لغة الحياة اليومية كانت مهملة من قبل المقولات اللغوية ، كالنمو والدلالة ، برغم إمكاناتها الكبيرة فى دراستها(٤٤) . وهذا هو ما حدا بالإثنوميثودولوجيا إلى التركيز عليها بوصفها هدفا اجتماعيا وتفاعليا ؛ ومن ثم يجب أن تلاحظ فى سياقها ، وأن توصف فى حد ذاتها ، وليس كمجرد مصدر لدراسة الحياة الاجتماعية . وهى بهذا الفهم ، اجتماعية فى الأساس .

وتختلف الإثنوميثودولوجيا فى نظرتها إلى اللغة عن بقية الاتجاهات الأخرى فى تعريفها اللغة بأنها نسق :

أ - سابق ومستقل عن أى متحدث خاص خارجى .

ب - أقل تميزا من الإلزامى ، الذى هو قسرى ؛ فهى نسق يوضح خواص الحقيقة الاجتماعية كما أوردها ديركايم ، بالرغم من أن مثل هذه الخواص هى نفسها إنجاز الأفراد الذين يستخدمون ذلك النسق فى المناسبات الحقيقية للتفاعل .

وبالإضافة إلى هذا ، وفى تضاد مع تأكيد تغاير الملمح الاجتماعى لمبحث إثنوجرافيا التكلم ، فإن لغة الحياة اليومية تعد نسقا عاما منتشرا ومجردا ، يعمل مع أى محتوى محلى ، لكى ينظم مسائل الحديث والفعل فى أنماط تعكس كلا من الحقيقة الاجتماعية المباشرة immediate، والحقيقة الاجتماعية المتعالية Transcedent ، التى تكمن وراء المحتوى المحلى[٤٥] .

وبشكل محدد ، فإن دراسة لغة الحياة اليومية تتضمن أنظمة التلفظ المنتجة والمتداولة ، والتعبيرات ، والإشارات ، التى تدرك بشكل أقوى :

أ - معنى خاصا ، أو سلسلة منظمة للمعانى المتبادلة فى بعض البيئات المحلية .

ب - تعاون فى تأسيس ، أو تمارس ، أو توضح تعريفات للموقف .

جـ - أو تعبر ، أو تجيز تأكيدات أو شروحا مرتبطة بحالة عقل الفرد أو الآخرين ، ودوافعه وشعوره ، وماهية الصواب والخطأ .

ومن أبرز الدراسات الميدانية فى هذا الصدد ، دراسة سيكوريل عن الممارسات البوليسية والسجلات الرسمية التى عالجت موضوع التنظيمات الاجتماعية[٤٦] .

ودراسة «لورنس وايدر» L. Wieder المسماة « ذكر ميثاق الشرف» التى أجراها عن مدمنى المخدرات[٤٧] ، ودراسة فنكل المسماة حالة أجنسى ، «حول كيفية إدراك الأفراد للأدوار الجنسية[٤٨] ، ودراسة كينيث ستودرات K. Stoddart المسماة «ملاحظات حول تحديد الباحث اللغة الثقافية الخاصة» ، وتعالج لغة الثقافة الخاصة لمدمنى الهروين[٤٩] ، ودراسة روبرت ماكى R. Mackay المسماة «مفاهيم الأطفال ونماذج التنشئة الاجتماعية» ، وتعالج قدرات الأطفال التعبيرية عن العالم الاجتماعى[٥٠] ، ودراسات ساكس H. Sacks وماثيو سابير M. Speier وإيما نويل شيجالوف E. Schegloff وديفيد سدنو D. Sudnow حول تبادل الأحاديث وعلاقتها بفكرة التنظيم الاجتماعى[٥١] .

ثالثا : تقويم نقدى

يسجل ليفى ستروس أن اللغويين بعد عصر الرواد الأول - الذى تميز بوجود علاقة بينهم وبين الاجتماعيين - قد ساروا فى طرق مستقلة ، فى حين شق المتخصصون فى علم الاجتماع طرقا مستقلة أخرى . وقد كانوا يتبادلون من حين إلى آخر نتائج الدراسات التى يقوم بها كل فريق ؛ لكن هذا لم يحقق الهدف المنهجى المنشود .

ذلك أن هذه النتائج قد أتت فى اتجاهات مختلفة ، وفى مراحل متقطعة ، ولم يكن ثمة محاولة لأن تستفيد كل مجموعة منها من التقدم الذى أحرزته المجموعة الثانية فى مناهج البحث وأسلوب العمل . . . وإذا كان علم اللغة قد يسبق فى منهجه التاريخى المقارن الدراسات الاجتماعية ، فإن ستروس قد لاحظ بحق أن دو سوسور ، ومييه ، قد أفادا من التقدم الذى أحرزته المدرسة السوسيولوجية الفرنسية[٥٢] .

لكن التأثير اتخذ الاتجاه العكسى بعد ديركايم ، رائد هذه المدرسة ، وهنا نجد عالم الاجتماع الفرنسى مارسيل موس M. Mauss قد أشار - منذ حوالى خمسة وستين عاما - إلى أن علم الاجتماع يستطيع بالضرورة أن يتقدم لو أنه احتذى حذو اللغويين ، وكذلك أشار برنشفيج Brunschvieg فى عام ١٩٢٧ إلى أنه كان من الأفضل أن يستلهم علماء الاجتماع علم اللغة المثال المنشود[٥٣] .

والحق أن اللغويين هم الذين قاموا بالخطوة الأولى فى محاولات التحليل الاجتماعى للغة . يتضح ذلك فى كتابات أنطوان مييه ، الذى يعد من أوائل من وجه اهتمامه إلى هذا التحليل ، ودراسة ما إذا كان البناء اللغوى يمثل تمثيلا صادقا البناء الاجتماعى للجماعة التى تتكلمها ؛ إذ إنه من الواجب أن نحدد مع أى بناء اجتماعى يتفق بناء لغوى معين ؛ كما أنه من الواجب أن نحدد كيف تتمثل تغيرات البناء الاجتماعى بطريقة عامة فى تغيرات البناء اللغوى[٥٤] .

كذلك نبه مييه إلى أن علم اللغة يعد فرعا من علم الاجتماع ، بقوله : إن علم اللغة يستفيد من النتائج التى يصل إليها علم الأصوات وعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس ، ولكنه ليس مجرد جمع للنتائج التى تقدمها تلك العلوم .

إن موضوعه الأساسى هو دراسة اللغة بما هى ظاهرة صوتية أو عضلية أو حسية ، ولكن بما هى وسيلة للاتصال بين كائنات تجتمع فى جماعات ، أعنى بما هى ظاهرة اجتماعية . إن علم اللغة فرع من علم الاجتماع[٥٥] .

وبعد المؤتمر الأول للغويين ، الذى عقد فى لاهاى فى عام ١٩٢٨ ، أعلن سابير أنه «من الواجب توطيد دعائم علم اللغة ، وتوسيع آفاقه . فمن الضرورى له - شاء أم أبى - أن يتزايد اهتمامه بالمشكلات المتعددة لعلم الاجتماع ؛ إذ من الصعب على اللغوى الحديث أن يقتصر على موضوع دراسته التقليدى»[٥٦] .

وكما رأينا ، تتعدد مداخل التحليل الاجتماعى للغة الآن وتتفرغ مباحثها بشكل لافت للنظر وعلى الرغم مما يتراءى للنظرة الأولى ، من وجود تشابه بين هذه المداخل والمباحث من حيث

إنها تستهدف جميعا هذا التحليل ، إلا أن ثمة ما يباعد بينها فى مستويات هذا التحليل ومصداقيته فى الحقيقة .

فمن ناحية ، يعنى المدخل اللغوى الاجتماعى أساسا بصفة «اجتماعى» Social مجرد إضافة مجموعة من العوامل الاجتماعية (جغرافية - اقتصادية - نفسية - ثقافية .. الخ) إلى دراسته الأصلية ، وهى الدراسة اللغوية ؛ ومن ثم يسعى إلى زيادة إيضاح الظاهرة اللغوية بمقتضى مجموعة (منتقاة) من هذه العوامل التى يتعامل معها بوصفها عوامل خارجية على الظاهرة .

حقا إن منابت الظاهرة اللغوية كثيرة ومنوعة وعميقة الجذور ، وإن العملية الكلية التى تتمثل فيها المتغيرات معقدة إلى حد بعيد ، لكن هذا لا يعنى استحالة تحديد العوامل الرئيسية التى تلعب دورا أساسيا ووصفها .

وقد لوحظ فى دراسات هذا المدخل نوع من التطرف فى الأخذ بالعوامل المتعددة ، وهو تطرف قد يعنى أو يعادل عدم وجود نظرية على الإطلاق .

هناك فقط حالات أو أمثلة كل منها مختلف إلى حد ما عن الآخر ، وهو ما يتطلب تنوعا فى التفسير ، ومن ثم يضحى أفكارا مناقضة لكل النظريات العلمية التفسيرية . ذلك لأن النظرية العلمية تستهدف السير إلى ما وراء الحالة الخاصة ، لتصل إلى فئات أكبر وأكبر من الحوادث والموضوعات التى يمكن أن تندرج فى نطاق التعميم . ويعنى هذا - منطقيا - استحالة صوغ أى نظرية علمية متسقة وهذا ما يؤدى - من ثم - إلى الوقوف بالبحث العلمى عند مستوى جمع الحقائق الوصفية المجزأة(٥٦) .

ومن ناحية ثانية ، وبالاشارة إلى المدخل الأنثروبولوجى ، وإلى مجموعة الأفكار التى قدمتها الأنثروبولوجيا المعرفية عن اللغة بصفة خاصة ، يأخذ عدد من العلماء على هذا المدخل وضع العلاقة بين اللغة والثقافة فى انسجامية Harmony ليست قائمة فى كل الأحوال .

ومن وجهة نظر الإثنوميثودولوجيا ، تستند الأنثروبولوجيا المعرفية فى دراستها للغة إلى تحليل المكونات Componential Analysis التى تقوم عليها عملية تصنيف المركبات الثقافية فى مجتمع معين ؛ وهو اهتمام يرونه يقوم على تصنيفات ثابتة Static(٥٧) .

ومن ناحية ثالثة ، وبرغم نجاح علم اجتماع اللغة فى سد الفجوة التصورية للعلاقة بين اللغة والبناء الاجتماعى ، فإنه عجز عن استيضاح الدلالة الاجتماعية للقواعد الصوتية ، ولعدد من القواعد الصرفية والنحوية للغة .

وبالنسبة للإثنوميثودولوجيا ، فليس ثمة شك فى أنها قد بذلت جهدا مقدرا فى دراسة لغة الحياة اليومية ، وفى الكشف عن إمكانات استخدام الرموز والإشارات والمعانى بوصفها عناصر لمكونات البناء الاجتماعى ، وأثرها على سلوك الفرد والتفاعل الاجتماعى .

وقد وجه جوناثان تيرنر J. Turner نقدات إلى هذا الاتجاه على النحو التالى :

(١) لا يمكن تعميم نتائج بحوث هذا الاتجاه على جميع أفراد المجتمع ؛ لأنه يدرس فقط مجموعة من الناس يخضعون لظروف اجتماعية معينة ؛ ولذا فإن نتائجه تقتصر على تلك المجموعة .

(٢) لم يذكر كيفية دراسة النفس البشرية والدور الاجتماعى من خلال دراسته لأنشطة التفاعل اليومى .

(٣) لم يذكر كيفية دراسة معانى التفاعل الاجتماعى لأنشطة الأفراد اليومية .

(٤) يستخدم هذا الاتجاه الوثائق الشخصية personal documents أساسا لدراسة الأنشطة الاجتماعية والتفاعل الاجتماعى بين الأفراد ؛ علما بأنه من الصعوبة الاعتماد عليها أساسا لدراسة علمية موضوعية ؛ كما أنه لم يحدد نوعيتها ، ومدى مصداقيتها واستخدامها .

(٥) لم يأت بطرق بحثية جديدة ؛ فكل الطرق التى استخدمها ، كالملاحظة المشاركة ، والمقابلة الشخصية ، والوثائق ، قد استخدمت قبلا .

(٦) لم يقدم مقاييس ثابتة لقياس عملية التفاعل الاجتماعى بين الأفراد(٥٨) .

وعلى أية حال ، يمكن هنا أن نقدم عددا من الملاحظات حول التفسير أو التأويل (العلمى) الذى تميل الإثنوميثودولوجيا إلى استكشاف لغة الحياة اليومية من خلاله ، كالتالى :

١ - إهابة أصحاب هذا الاتجاه بعالم سابق على العلم Pre-scientific ، أو ما يطلقون عليه « المعرفة البديهية » Common-Sense Knowledge ، لا عن طريق الاتصال بالواقع الاجتماعى والتاريخى ، بل بواسطة الارتداد إلى الوعى الفردى . إن جارفنكل ليقرر أن المصدر الأساسى للتكلم إنما هو الفرد ، متناسيا بذلك دور الجماعة . ولئن كان على حق حين رأى أن اللغة ليست « معطى خاما » ، بل حقيقة تستمد معناها من « القصد » Intention الذى تنطوى عليه نفس الفرد ، لقد أغفل حقيقة أخرى لا تقل عن هذه أهمية ، وهى أن كل « كلام » مشبع بالكثير من المعانى والدلالات التى خلعتها عليه الحياة الاجتماعية والظروف التاريخية . فليست دلالة لغة الحياة اليومية متوقفة على الفرد وحده ، بل هى تتوقف فى الأساس على ملابسات الظروف الاجتماعية والتاريخية .

(٢) كذلك فإنه عَبْر هذا الاتجاه يتم تحويل دراسة سوسيولوجيا اللغة إلى دراسات اجتماعية للوحدات الصغرى Micro-Sociological . وهذا يؤدى إلى قصر اهتمام علم الاجتماع فى دراسته للغة على ذلك الحيز المحدود من أحاديث

الأفراد ، كما لو كان منعزلا تماما عن كل ما يحيط به .

(٣) وإذا كان هذا الاتجاه ينصب على دراسة الأنشطة اليومية ، بهدف الكشف عن المعانى الكامنة وراءها ، فإنه يمكن أن يوسم بأنه يقف بمعزل عن التاريخ Ahistoric . ووفقا لما يراه جولدنر A. Gouldner فإن العالم الاجتماعى عند جارفنكل يقع خارج نطاق الزمن ؛ فهو لا يهمه أن يعرف كيف تتكون هذه المعانى عند الأفراد ، ولماذا تتكون ، ولماذا تختلف باختلاف المجموعات الاجتماعية . ذلك أن هدفه هو الوصول إلى تعميمات فضفاضة ، لا ترتبط بزمن معين ، ولا بثقافة محددة (٥٩) .

(٤) ينتج عن هذا أن الإثنوميثودولوجيا تحاول رد المتغيرات الطبقية والاقتصادية والعمرية بين الأفراد المتحدثين باللغة ؛ وذلك فى محاولة منها لتحقيق التوازن الاجتماعى .

وبعيداً عن اتهامها ، يمكن القول إنها بحاجة ماسة إلى مرحلة أخرى تكميلية ، لوضع هذه المتغيرات فى الاعتبار .

وهناك ملاحظة أخيرة على اتجاهات التحليل الاجتماعى للغة ، يمكن ملاحظتها عبر الكم الهائل من الموضوعات التى تصدت لدراستها ؛ فهى موضوعات وصل طموحها إزاءها إلى حد أنها تصورت أنها قادرة على تغطية المشكلات اللغوية والاجتماعية كافة ؛ وهو طموح يعوزه الكثير من الأسلحة المنهجية .



الهوامش

(١) Kegan, J. and Havemann: Psychology - An Introduction, 3 rd.ed. Harcourt Brace Janovich, Inc., N.Y., Chicago, 1976, p. 121.

(٢) Hymes, D. : "The Ethnography of Speaking" — in Readings in the Sociology of Language, J.A.Fishman (ed.), 4th printing, Mouton Publishers, the Hague, 1977, p. 133.

(٣) De Saussure, F. :Course in General Linguistics, trans. by W. Baskin, Philosophical. Library N.Y. 1959, p.241.

(٤) رالف لنتون : الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث ، ترجمة عبد الملك الناشف ، المكتبة العصرية ، بيروت : ١٩٦٧ ، ص ٢٠ .

(٥) لحن العوام للزبيدى ٤ : وأضداد ابن الأنبارى ٢٤٠ ، ومجالس ثعلب ٢/٥٩٩ والبيان والتبيين ١/١٢ .

(٦) المزهر ١/٣٠٤ .

(٧) نوادر أبي زايد ، والاقتراح ١٩ ، ومقدمة ابن خلدون ٤٩٢ ، والمزهر ١/٢١١ .

(٨) أبو الحسن حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب أبو خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ ص ٣٤٤ .

(٩) أبو حامد الغزالى : المستصفى من علم الأصول ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، الجزء الأول ، ١٩٣٧ ، ص ٦٥ .

(١٠) الجاحظ :الحيوان ، الجزء الأول ، ص ٤٤ .

(١١) المصدر السابق ، الجزء الثالث ص ٧١ .

(١٢) ابن جنى : الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ، الجزء الأول ، دار الكتب بالقاهرة ، ١٩٥٢ ، ٢٤٨ .

(١٣) عبد السلام المسدى : « الفكر العربي والألسنية » فى « الأقلام » ، بغداد يناير ١٩٦٩ ، ص ٣ - ٣٣ .

(١٤) Benveniste, E., Problemes de linguistique generale, 3 eme ed., Paris, 1978, p. 16.

(١٥) Alpert, H.: Emile Durkheim and Sociology, 3 rd ed., N.p., 1979, p. 91.

(١٦) Hymes, D.: Foundations in Sociolinguistics - An Ethnographic Approach, Tavistock Publications, Ltd., London, 1977, p.186.

(١٧) Fishman, J., Op. Cit., p. 319.

(١٨) Ibid., p. 121.

(١٩) Hymies, D., Foundations, Op Cit., p. 189.

(٢٠) Gumperz, J.J. and D. Hymes(eds.): Sociolinguistics - Directions in the Ethnography of Communication, Holt, Rinehart and Winston, Inc., N.Y., London, 1972, p. vi.

(٢١) Hymes, D.: "Language in Culture and Society" in A Reader in Linguistics and Anthropology, N. Y., London, 1964, pp. 3 — 14.

(٢٢) Malionwski, B.: The Problem of Meaning in Primitive Languages, Supplement I, in Ogden and Richards, "The Meaning of Meaning," Routledge and Kegan Paul, London, 10 the. et., 1949, pp. 269 - 33b.

(٢٣) محمد الجوهرى : الأنثروبولوجيا - أسس نظرية وتطبيقات عملية مطابع سجل العرب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٠ ص ٤٠

(٢٤) Psathas, G. (Ed.): Ethnomethods and Ethnomethodology in Social Research, Vd. 35, 1968, pp. 500 - 502.

(٢٥) Conklin, H.C.: "Lexicographical Treatment of Folk Taxonimies" in S.A. Tyler (ed.), Cognitive Anthropology, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1969, p. 41.

(٢٦) Frake, C.O.: "How to Ask for a Drink in Sabanun" in D. Crystal (ed.), Sociolinguistics, Penguin Education, 1962, pp. 260 - 267.

(٢٧) الشيخ محمد عبده : تفسير الفاتحة ، مطابع دار الشعب ، ١٩٦٩ ، ص١٦ .

(٢٨) محمود السعران : اللغة والمجتمع - رأى ومنهج ، ص ٧٣.

(٢٩) Zimmerman, D.H.: "Ethnomethodology" in the American Sociology Vol. 13, Feb. 1978, p.10.

(٣٠) أحمد زايد : علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية والنقدية ، دار المعارف ١٩٨١ ، ص ٤٦١ . نقلا عن :
Rex, J.: Sociology and the Domestification of Modern World, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, p. 27.

(٣١) Mayrl, W.W.: "Ethnomethodology - Sociology Without Society" Catalyst, 1973, p. 15.

(٣٢) Garfinkel, H.: "Remarks on Ethnomethodology" in Directions in Sociolinguistics - The Ethnography of Communication, J.J. Gumperz and D. Hymes (eds.), Holt, Rinehart and Winston, Znc., N.Y., 1972, p. 3ol.

(٣٣) Morris, M.: An Excursion into Creative Sociology, Columbia University Press, N. Y., 1977, pp. 91 - 92.

(٣٤) Turner, R.: Ethnomethodology, Middlesex Pinguin Books, 1974, p. 70.

(٣٥) زينب محمد شاهين : الأسس العامة لاتجاه الواقعية المنهجية - مع دراسة لمفهوم الزواج والأمومة عند المرأة القاهرية فى ضوء هذا الاتجاه دراسة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٢ . ص ص ٦٩ - ٧٢ .

(٣٦) سمير نعيم أحمد : النظرية فى علم الاجتماع ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ١٩٨٢ ، ص ٢٢٥ .

(٣٧) أحمد زايدمرجع سابق ، ص ٤٤١ .

(٣٨) زينب شاهين :مرجع سابق ، المقدمة .

(٣٩) أحمد زايد ، مرجع سابق ، نقلا عن : محمود زيدان : مناهج البحث الفلسفى ، جامعة بيروت العربية ١٩٧٤ ص ٦٥ .

(٤٠) Attwell, p.: "Ethnomethodology Since Garfinkel" in J. A. Fishman (ed.), Advances in the Sociology of Language, Vol. I. the Hague: Mouton, 1971, p. 180.

(٤١) زينب محمد شاهين ،مرجع سابق ص ٧٤ .

(٤٢) Garfinkel, OP. Cit., p. 121.

(٤٣) Attwell,P. OP. Cit., p. 181.

(٤٤) Ibid., p. 186.

(٤٥) Ibid., p. 188.

(٤٦) Cicourel, A.: The Social Organization of Juvenile Justice, Wiley, 1968, pp. 112 - 123.

(٤٧) Wieder, D.L. :"Telling the Code" in R. Turner (ed.), Op Cit., pp. 144 - 172.

(٤٨) Garfinkel, Op. Cit., pp. 116 - 186.

(٤٩) Turner, R., OP. Cit., pp., 173 - 179.

(٥٠) Mackay, R.W.: "Conceptions of Children and Models of Socialization" in H. P. Dreitzel (ed.), Recent Sociology, Vol. II, pp. 27 - 43.

(٥١) Attwell, Op. Cit., pp. 2II - 297.

(٥٢) Lévi-Strauss,C. : Sociologie et Anthropologie, Plon, Paris, 1963, p. 76.

(٥٣) Ibid., p. 77.

(٥٤) Ibid., p. 77.

(٥٥) Ibid., p., 79.

(٥٦) Ibid., p., 80.

Ibid., p. 82.

(٥٧) Gumperz, J. a,d D. Hymes, Op. Cit., p. 158.

(٥٨) Turner, J.: The Structure of Sociological Theory, The Dorsey Press, 1974, III, pp. 152 - 153.

(٥٩) Gouldner, A.: The Coming Crisis of Western Sociology, Heimann, London, 1973, p. 391.

الجديد فى علوم البلاغة

مصطفى صفوات

هل جد جديد فى علوم البلاغة بعد أن ظلت نظرية الاستعارة منذ أن صكها أرسطو فى عبارات مأثورة هى هى عبر العصور والحضارات ؟ نعم . وهو جديد يشمل علاقة الإنسان باللغة بعامة .

يعرف أرسطو الاستعارة فى كتاب الشعر بقوله : «تقوم الاستعارة فى أن يطلق على شىء اسم ينتسب إلى غيره» . ومن البين ، من هذا التعريف وما يتبعه من الشروح ، أنه يتضمن مسلمة فحواها أن الأشياء تقوم فى ذاتها بما هى جواهر أولى (كالشمس أو أوليس) ، أو بما هى جواهر ثانية (كالأجناس ، والأنواع) ؛ وأن لكل شىء صورته المحددة ، حسية كانت أو عقلية ، ثم بعد ذلك تأتى الأسماء فتنسب إليها للدلالة عليها . هذه المسلمة يعز على «الفكر» أن يتخلى عنها ؛ فلو أن الكلمات لم تكن جعلت ليدل كل منها على شىء محدد بعينه دون غيره لا نفتح الباب أمام أهواء السوفسطائيين ومغالطاتهم التى نعلم مدى حرص أرسطو على تنفيذها ببيان قيامها على اللعب بالألفاظ . ولم يقف الأمر عند ذلك ، بل كاد ينتهى ببعض الفلاسفة إلى أن يضمروا للكلمات عداء هو اشبه بالكراهية ، وإن لم يستطيعوا بطبيعة الحال مقاطعتها . وأبلغ مثال على ذلك الأسقف باركلى الذى لا ينى عن رجاء القارىء (وإن كانت فلسفته لا تقر إلا وجوده الأسقفى ووجود ربه) أن يترك الكلمات جانبا ليتأمل المعانى عارية ، مجردة من ثياب الألفاظ المزعج .

صحيح أن هذه المسلمة تثير إشكالات كثيرة تتمثل فى الأسئلة الآتية : أهناك فكر بغير ألفاظ ؟ ثم من نسب الأسماء إلى الأشياء ؟ أهو العرف أم الاصطلاح ؟ من هم الذين اصطلحوا ؟ القدماء ؟ هل اصطلحوا بغير كلمات ، أو بكلمات ما كانوا ليصطلحوا لولا سبق الاصطلاح على مدلولاتها ؟ وفى نهاية الأمر نجدنا أمام مشكلة المشكلات : ما أصل اللغة ؟ هذه الإشكالات وغيرها قد شغلت كثيرا من العقول على مدى العصور فلم تجد لها العقول حلا ؛ لأن الظلام لايتبدد - إذا سمح لى القارىء بهذه الاستعارة - إلا إذا طلع النهار . وهدف هذا المقال إنما هو تبيان أن المعنىَّ بالنهار فى هذه الاستعارة إنما هو نظرية العالم السويسرى فردينان دى سوسير فى ماهية اللغة .

إن السمات التى تتميز بها نظرة سوسير إلى اللغة تتمثل فى «أقوال ذاعت كأقوال هيبوقراط ، بالمعنى الذى عرفه هو نفسه لتلك الكلمة ؛ إذ كتب فى إحدى مذكراته[1] : «إنها ليست مسلمات ولا مبادىء ولا مقررات ، بل هى تحديدات ؛ حدود نعود إليها فإذا بنا نعثر دوما على الحقيقة بينها من حيثما بدأنا» . من هذه الأقوال القول بخروج العلامة اللغوية عن مبدأ السببية ، وبأن كل شىء فى اللغة مبنى على الاختلاف ؛ فلا مجال مثلا للحديث عن الكسر حيث لا وجود للضم والفتح ، ثم

بالتفرقات المتعددة بين اللغة والكلام ، وبين الدال والمدلول ، وبين التزامن والتعاقب ، الخ . هـذه الأقوال يـوضح بعضهـا البعض الآخر ؛ ولكن هذا التوضيح المتبادل لا ينفى إمكانية ترتيبها ترتيبا منطقيا . ومن هذه الوجهة يحتل مبدأ اللاسببية المقام الأول بينها .

هذا المبدأ يعنى فى الظاهر أنه ما من سبب كـان يحول دون اختيار «اليسر» اسـما للعسر ، وعكسـا بعكس . ولكن من ذا الذى كان بيده هذا الاختيار ؟ يكفى أن نضع هذا السؤال حتى نرى أن الاختيار لا يملكه من استخدموا اللغة أنفسهم ، وحتى نـرى وجه الخـطأ فى نظرة علماء النفس (عـلى الأقل فى عصـر سوسير) ؛ إذ رأوا فى اللغـة صورة ثبتت بـالاصطلاح : «**إنهم يتجـاهلون الظاهـرة الاجتماعيـة - التـاريخيـة التى تجـر دوامـة العلامات فى الزمن ، وبذا تحرّم على السواء جعلها لغة ثابتة أو لغة قائمة على الاصطلاح ، فإن هى إلا النتاج الذى يلده النشاط الاجتماعى فى كل لحظة فارضا إياه بمخرج عن كل اختيار**» . ومنه يتبين أيضا أن مشكلة أصل اللغة مشكلة سوفسطائية لا أصل لها سوى اعتيادنا الحديث عن «اللغة الأم» وعن الفرنسية التى «تنحدر» من اللاتينية ، الخ . فأما الحقيقة فهى : «**أن مشكلة أصل اللغة لا تختلف عن مشكلة تطوراتها**» . «فأن تولـد لغة حـدث لا وجود لـه قط ؛ ويكفى أن ننـظر فى محـاولـة كخلق «الاسبرانتو» حتى نتبين السبب : (١) غياب كل حافـز (فكل شعب راض بلسانه) ؛ (٢) حتى لو وجد الحافز لاصطدم بمقاومة الجماعة فلا غناء فى أن نحدد نحن ما نعنيه بالمولد ؛ لأن اللغة نفسها لا حدود لها فى الزمن» .

وخلاصة ما سبق هى أن مبدأ اللاسببية يفقد كل مغزاه ، كما بينه اللغوى الإيطالى دماورو ، إذا فصـل بينه وبـين التاريخيـة الجذرية للغة . فإن لم نفصل ، تبين لنا أن هذا المبدأ ، فى حقيقة أمره ، إنما يرشدنا إلى الحدود المضروبة على اختيار المتكلمين ، أو بعبارة سوسير : «إن اللغة لما كانت لا تقوم على علاقات طبيعية فإنه لا يمكن تصحيحها بالعقل - كما هو الشأن فى الزواج مثلا ؛ فالمناقشة ممكنة فى تعدد الزواج أو عـدمه ، ولكن لا نقـاش فى استخـدام الحـرف الأبجـدى فى مـطلع بعض الكلمـات دون غيرهـا ، أو فى استخـدام كـاو (بـالإنجليـزيـة) دون فـاش (بالفرنسية ، للدلالة على البقرة)» . إن اللغة ، وهى الشرط فى كل حسـاب ، لا يمكن تصحيحها بالحساب . يبقى أن نرى كيف جمع سوسير بين هذا الإلحاح على تاريخية اللغة الجـذرية وبـين البنيائية التى هو مؤسسها .

إننا نجد الإجابة عن هذا السؤال فى نص ليس أوجز منه إذا قسناه بدسامة فحواه لا بعدد سطوره[٢] :

«إن مشكلة اللغـة تعرض للغـالبيـة وكـأنهم بصـدد ثبت **بالأسماء** . فى البـاب الرابـع من سفر التكـوين نرى آدم يخلع الأسمـاء (. . .) . وفى باب السيميـولوجيـا(علم العـلامـات) تذكرنا معظم التطورات التى يصطنعها ، أو على الأقـل ينقلها إلينا ، فلاسفة اللغة بأبينا الأول آدم وهو ينادى الحيوانات ويعطى لكل اسمه . أمور ثلاثـة تغيب غيابـا مطردا من الـظاهرة التى يتوهم فيها الفلاسفة وجود اللغة .

١ - أولا تلك الحقيقـة التى لا نحتـاج حتى إلى الإلحـاح عليها ، ألا وهى أن جوهر اللغة لا يقوم فى الأسماء ؛ فإن هو إلا عارض أن توافق العلامة اللغوية موضوعا نعرفه بالحواس ، مثل الحصان أو النار أو الشمس بـدلا من فكرة مثـل «وضع» . ومهـما كانت أهمية هذه الحالة فليس هناك من سبب واضح لاتخاذهـا نموذجا للغة ، بل الأصدق العكس . وإلى هنا لا يعدو الأمر - فى أغلب الظن - أن يكون خطأ مأتاه سوء اختيار المثل .

ولكن الأمر ينطوى ضمنا على اتجاه لا يجوز لنا أن نتغاضى عنه ولا أن نخلى سبيله فـما اللغـة فى نهايـة أمـرهـا سـوى ثبت بالموضوعات . موضوعات معطاة من قبل . أولا الموضوع ، ثم تأتى العلامة ؛ ومن ثم (وهو الأمر الذى سوف ننكره دائما) قاعدة أعطيت إياها العلامة من خارج ، وتصوير للغة بالعلاقة الآتية :

أ ____________ +

أسماء ب ____________ + موضوعات

جـ ____________ +

فى حين أن التصوير الحقيقى هو : أ-ب-ج بمخرج عن كل معـرفة بعـلاقـة فعليـة من قبيـل أ ____ + مؤسسـة عـلى موضوع .

فلو استطاع موضوع ما ، أينما كان ، أن يكون بمثابة الحد الذى تقف عليه العلامة لكف علم اللغة عن أن يكون ما هو من قمته إلى أساسه ، ولما نجا العقل الإنسـانى بعد من أن تصيبـه الضربة ذاتها ، كما هو واضح من هذه المناقشة . غير أن الأمر إلى هنا ، كما سبق قوله ، لا يعدو أن يكون نقـدا ثانـويا ، ينبغى توجيهه إلى الطريقة التقليدية فى فهم اللغة حين نريد معالجتها معالجة فلسفية . وإنه لمن المخيب يقينا أن نبدأ بأن نخلط بها ، كما لـو كـان ذلـك عنصـرا أولا ، تلك الـظاهـرة ، ظـاهـرة الموضوعات المسماة ، التى ليست إلا أحد عناصرها . ولكن هذا لا يعدو أن يكون خطأ مبنيا على سوء اختيار المثل . ولو أننا وضعنا بـدل helios (الشمس فى اليونـانيـة) ، أو ignis (النـار فى اللاتينية) ، أو pferd (الحصان فى الألمانية) ، شيئا مثل [ ] لجنبنا أنفسنا خطأ الانزلاق فى رد اللغة الى ما هو خارج عنها .

والأخـطر من هذا كثيـرا هو الغلطة الثـانية التى يقـع فيهـا الفلاسفة بعامة ، والتى تقوم فى تصورهم :

٢ - إن الموضوع ما إن يحمل اسما حتى يخرج من ذلك كل ينقله السابقون إلى اللاحقين دون توقع ظواهر أخرى ! أو على الأقل إذا طرأ تغيير فما يخشى منه (فى ظنهم) إلا على الاسم

وحده ، كما فى افتراض تحول fraxinus إلى frêne . ومع هذا فالفكرة أيضا لاتسلم . وإن هذا وحده لمدعاة إلى مراجعة النظر فى زواج الفكرة والاسم حين يتدخل فى المركب الفلسفى هذا العامل الذى لاتسبق رؤيته أبدا حضوره ، والذى نجهله جهلا مطبقا ، ألا وهو الزمن . ولكنا ما كنا نرى حتى فى ذلك شيئا يلفت النظر ؛ شيئا تتميز به اللغة ويؤلف خاصيتها دون غيرها ، لو أن الأمر وقف عند هذين النوعين من التغير ، وهذا النوع الأول من الانفصام ، الذى تبارح به الفكرة من تلقاء ذاتها العلامة ، سواء تغيرت هذه أو لم تتغير . فإلى هنا لايزال الشيئان (الفكرة والعلامة) كيانين مستقلين . فأما السمة المميزة بحق فهى الحالات التى لاحصر لها ، والتى يُحدث فيها تغيير ما فى العلامة ، تغييرا فى الفكرة نفسها ، والتى نرى فيها دفعة واحدة أنه لم يكن هناك أى فارق ، من مرحلة زمنية إلى مرحلة زمنية ، بين مجموع الأفكار المميِّزة ، ومجموع العلامات المميِّزة .

علامتان تندغمان بفعل التطور الصوتى ؛ وكذلك تندغم الفكرة إلى حد معين (يعينه مجموع العناصر الأخرى) .

علامة تتميز بالطريقة العمياء ذاتها ؛ وإذا بمعنى ما يلتصق لا محالة بهذا الاختلاف الناشىء .

ها هى ذى أمثلة ، ولكن لنسجل منذ الآن إلى أى مدى تخلو من كل قيمةٍ وجهةُ نظر تبدأ من علاقة بين الفكرة والعلامة ، موضوعةٍ خارج الزمن ؛ خارج النقل من جيل إلى الجيل الذى يعلمنا وحده ، تجريبيا ، ما قيمة العلامة » .

إن أهمية هذا النص لا تقف عند نقد تصور اللغة على أنها ثبت ، بما يتضمنه ذلك من إخضاع الدَّوال للمدلولات إخضاعا مباشرا ؛ فهذا النقد قد قام به هيجل من قبل على أحسن وجه[٣] . ولكن الأهم هو التصور الجديد الذى يأتى به سوسير ، والذى يقيم عليه هذا النقد ، ألا وهو تصور **نسق من العلامات (أ - ب - ج) كل شىء فيه علاقة** . وهو ما يعنى أن (أ) مثلا لا تؤدى وظيفتها بوصفها صوتاً له دلالته المباشرة على شىء أو معنى ما ، بل بوصفها فى جوهرها لا - ب أو لا - ج . هذا التعريف من شأنه أن يثير حيرة تتمثل فى هذا السؤال : وكيف يمكن إسناد الوجود إلى ما ارتفعت عنه كل سمة إيجابية ؟ أو بعبارة أقرب إلى مشاكلنا اللغوية نقول : إذا كانت للعلامة سمة إيجابية ، لم تكن اختلافا محضا أو علاقة ؛ وإذا لم تكن لها مثل هذه السمة ، فكيف تتسنى لنا معرفة أن العلامة التى ترد فى الجملة مرتين هى العلامة ذاتها ؟

من المعلوم أن هذه المشكلة قد شغلت سوسير إلى حد كبير ، وأنه ضرب لحلها أمثلة متعددة ، أولها لعب الشطرنج ، الذى لا يمكن أن نعرف أية قطعة منه (ولتكن الحصان) بشكلها الحسى ، الذى يمكن أن يستبدل به أى شكل آخر ، مادام يختلف عن بقية القطع ، وإنما نعرفها بقاعدة نقلها . وسنكتفى هنا بمثال الشارع الذى أعيد بناؤه .

إن أى منزل يختلف عن سواه دون أن نستطيع تعريفه بهذا الاختلاف عينه ؛ فهو باق ولو هدمت المدينة من حوله . ولو هدمناه وحده لما أثر ذلك فى بقية المنازل . ولا هو يتغير بتغير علاقته بهذه البيوت ؛ فإنه إن زاد ارتفاعا عن أحدها لما أضاف ذلك شيئا إلى ارتفاعه . إنه لاصق بنفسه ، لا يعرف القسمة ولا الكثرة . على العكس من ذلك يعرَّف الشارع بمحله فى نسق المدينة ، بحيث لا نستطيع حتى القول إنه ما ليس سائر الشوارع ، إذا كنا نعنى بذلك أن له وجودا يحمل صفات لا تحملها هى ، بل الأحرى أن وجوده نفسه إنما يتحدد بهذه الغيرية المتجلية فى نسق المدينة ، حتى ولو هدمت جميع مبانيه ثم أعيد بناؤها . فالمبتدأ فى قولنا : «إنه ما ليس سائر الشوارع» ، ليس فى الحقيقة مبتدأ يسبق الإضافة النافية ، بل هو نتيجة للنفى الذى لا تعريف له إلا به . والخلاصة هى أنه إذ كان وجودا بلا جوهر فهويته كذلك بلا شىء استحق الهوية ، كما أن وحدته بلا واحد .

هذه الاعتبارات تمهد السبيل إلى الإجابة عن السؤال الذى وضعه سوسير للمرة الأولى على هذا النحو : فى جملة «أيها السادة ، لقد اندلعت الحرب . أقول لكم إنها الحرب أيها السادة !» هل هى نفس الكلمة « السادة » ترد مرتين ؟

فأما أن « السادة » كلمة واحدة فهذا ما لا يتطرق إليه الشك . يبقى أن الواحد هنا هو الاختلاف أو المقابلة ، بمعنى عدم مطابقة الكلمات الأخرى . أو لنقل بعبارة ثانية : إن هذا الاختلاف يعرِّف قطعا وحدة ملموسة الجوانب ؛ غير أن هذه الوحدة ليست صفة لواحد ، أو ليست صفة يتصف بها « شىء إيجابى » - كما يقول سوسير . ولهذا عينا كانت هذه الوحدة ، التى لا شك فى أن أجمل رمز لها هو معقوفا سوسير الفارغان فى النص الآنف الذكر ، كانت تتصف بهذه الصفة الفريدة ، ألا وهى إمكانية ظهورها فى أكثر من موضع ، دون أن نستطيع القول إن ظهورها هنا يطابق ظهورها هناك (وهو الأمر الذى يدحضه ما بينهما من المسافة) ، أو أنها هى هى تحت المظهرين . فما هذا التحت ؟ إن قولنا بأن **الكلمة** نفسها ترد فى الجملة مرتين ، إنما يعنى التقابل نفسه : مع « السيدات » - مثلا - على مستوى اللغة .

يبقى أن التقابل على هذا المستوى لا يمنع استعداد الكلمة لخلق معان جديدة حسب العلاقات الجديدة التى يدرجها فيها الكلام . أقول : « أيها السادة ، لقد اندلعت الحرب !» هل يعنى ذلك أنى أدركت تمام الإدراك ما يحمله هذا النبأ ؟ ليس بالضرورة ؛ فالأحداث تأخذنا دائما على غرة . لهذا أكرر : « أقول لكم إنها الحرب أيها **الأغبياء** » ؛ فذلك هو معنى « السادة » ؛ إذ ترتد ثانية إلىّ وإلى من أتحدث إليهم . كانت

« السادة » ، فى مطلع الجملة ، تعنى المخاطبين بما هم ذكور ، وبما يقتضيه الخطاب من التأدب ؛ فأما فى آخرها ، فهى عنوان على إدراكى الهارب ، أو الوشيك ، لهول الحدث .

إنى أترك هنا الخوض فى الاعتراضات الكثيرة التى وجهت إلى نظرية سوسير ، والتى مؤداها أنها نظرية تجعل التخاطب (Com-munication) بين الناس مستحيلا مادامت الكلمات يتغير معناها بحسب مواقعها كما تتغير قوى الجيوش . يكفينى النص على النتيجة التى أرجو أن تخرج بوضوح من جميع الاعتبارات السابقة على إيجازها ، ألا وهى : أن نظرية سوسير لو كذبت لاستحال تفسير قدرة الكلمات - مهما جمدت معانى الألفاظ فى القواميس - على خلق معان جديدة ، سواء نجم عن هذا الخلق الصلح أو الشقاق - وهو كثير وإن تجاهله الفلاسفة وكثير من علماء اللغة .

يبقى أن القول بتوقف معانى الكلمات على مواقعها ، بما يؤدى إليه هذا القول من طرح الفكرة الشائعة القائلة بأن لكل كلمة معنى جعلت له ، لا يحتاج إلى نظرية لغوية عميقة . فلقد سبق الفيلسوف برنتانو إلى ملاحظة سديدة مؤداها أنه لما كان جميع علم المعانى مؤسسا على حروف خالية من المعنى فى ذاتها ، فالأمر كذلك بالضرورة فى الكلمات ؛ فهى أيضا تفقد قابليتها لكل معنى جديد لو كان لكل منها معنى فى ذاتها . ونعلم أيضا أن ريتشاردز- وهو قطعا لم يقرأ مذكرات سوسير ، لأنها لم تكن قد نشرت بعد - يبدأ كتابه المأثور فى فلسفة البلاغة بنقد لاذع للرأى القائل بأن كل كلمة تملك معناها الثابت مثلما تملك حروف هجائها . وهو نقد يبين فيه أن فكرة المعنى الثابت هذه لا تصدق إلا فى بعض فروع العلم ، كهندسة إقليدس . وهو يقترح بدلا منها فكرة « حركة المعنى » ، بما هى حركة ذات أثر رجعى ، لا تتبين بمقتضاها معانى الكلمات إلا بانتهاء الجملة أو المقال . وبذا يقترب ريتشارد من بعض أفكار سوسير الرئيسية ، التى تجعل من نظريته نظرية لا يستغنى عنها علم البلاغة .

نعم ، إن الخدمة الجليلة التى تسديها إلينا نظرية سوسير إنما تقاس بإجابتها عن هذا السؤال : علام يتوقف ظهور المعانى الجديدة ؟ فمن البيّن فى ضوء ما سبق شرحه من هذه النظرية أن هذا الظهور يتبنى على طبيعة العلاقات بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود . وهذه العلاقات لا تخرج عن نوعين : الترابط والاستبدال(٤) . فالجملة ، أو الكلام بوجه عام ، ربط بين الكلمات من جهة (ومنه تأتى « حركة المعنى » التى تحدث عنها ريتشاردز) ، ثم هو ينم - من جهة أخرى - عن اختيار كان يمكن أن يأتى فى محل الكلمة المختارة بكلمة أخرى .

وهنا يأتى محل الإشادة بما أسداه رومان جاكوبسون ؛ إذ بيّن أن الترابط والاستبدال هما محورا اللغة ، وأن العجز عن الكلام (آفيسيا) بأقسامه التى لا حد لها ، والتى انتهت إليها الدراسات السابقة ، يمكن حصره فى قسمين : إما أن يكون نتيجة خلل فى محور الترابط ، أو خلل فى محور الاستبدال . ثم هو قد تعرض بعد ذلك لما يسمى بنظرية « الأشكال » . ونحن نعلم كيف استبد هنا الولع بالقسمة بعلماء البلاغة فى كل عصر ومكان ولكن المهم هو أن التفرقة بين هذه الأشكال كانت تنبنى على النظر فى العلاقات بين المعانى أو الأشياء ، فإذا بك ترى المجاز مثلا يقسم أقساما لا تنتهى ، يحظى كل منها باسم يختص به ، تبعا لنوع العلاقة ، كعلاقة الحاوى بالمحوى (كما فى : شربت الكأس) أو الجزء بالكل (كما فى : رأيت ثلاثين شراعا) ، الخ . وكأن المعانى لها وجود قبل أن يخرج بها الكلام إلى الضوء ، وكأن هناك حدا مضروبا على ما يمكن أن يجد به الكلام الحى البليغ . وهنا يقوم فضل جاكوبسون ؛ إذ استند إلى بنيائية سوسير فبيّن أن هذه الأشكال جميعها يمكن ردها إلى قسمين كبيرين حسب وقوعها إما على محور الترابط ، وهو المجاز ، وإما على محور الاستبدال ، وهو الاستعارة . يبقى أن نعرف ما إذا كان الشكل يقع على هذا المحور أو ذاك ، مدفوعا إليه بما هنالك من العلاقات بين المعانى والأشياء (ومن ثم يكون تابعا لها) ، أو بين الألفاظ (ومن ثم يكون خالقا لها) . هذا سؤال لا يضعه جاكوبسون ، وأغلب الظن أنه لم يترك الاحتمال الأول كلية ؛ ودليل ذلك حديثه عن « محور الاستعارة أو الشبه » ؛ وإنما ندين بالتحرر من هذا الاحتمال إلى جاك لاكان .

فبحسب لاكان ، لو أنا قلنا « كثير الرماد » لما انبنى قولنا على رباط بين شيئين هما كثرة الرماد والكرم ؛ بل إن كثرة الرماد فى حد ذاتها ربما كانت دليلا على القذارة . وإنما تقوم الكناية على الترابط بين اللفظين ، « كثرة الرماد » و « الكرم » ؛ وهو ترابط لا يستقيم إلا حيثما وجدت تقاليد محددة للضيافة ، لا قيام لها إلا بقيام اللغة ، شأن كل التقاليد المتوارثة . ومنه يخلص لاكان إلى صيغة « جبرية »(*) للمجاز :

و(د . . . دَ) ≅ د (-) م

وتتسنى قراءتها على النحو الآتى : المجاز وظيفة (و) لما بين دالين (د ، دَ) من ترابط (. .) تقوم فيه (≅) إمكانية فصل (--) الدال (د) عن مدلوله المألوف (م) .

فإذا انتقلنا إلى الاستعارة كان الخطأ الأكبر الذى تبرزه نظرية لاكان هو الاعتقاد بأن معنى الاستعارة يكمن فى الكلمة التى تحل محلها الاستعارة ، وبأن الدافع إليها هو ما بين مدلول الكلمتين من جامع الشبه . خذ مثلا هذه الأبيات من قصيدة أمل دنقل المعنونة «الجنوبى» وفى مقطع منها بعنوان «مرآة» يقول :

- هل تريد قليلا من البحر ؟
- إن الجنوبى لا يطمئن إلى اثنين يا سيدى :
البحر - والمرأة الكاذبة .

أنكتفى بأن البحر هنا استعارة تعنى الوعود ويبررها ما بين ماء

البحر وكثرة الوعود من شبه ؟ لو أن الأمر كذلك لكفى القول : « إن الوعود كثيرة كماء البحر » ، ولكان هذا القول « حكمة » لا جديد فيها ، وليس استعارة شعرية . إن جمال هذه الاستعارة وقوتها إنما يكمنان فى كونها تسفر عن جوهر الوعد بما هو كلام لا يسبر غوره إلا المستقبل - إذا سبر - ولا تدرى منه ، بما هو كلام ، من أنت فى مرآة الآخر . أين تعب الوجود الإنسانى إن لم يكن فى اضطرار المرء إلى البحث عن حقيقته - تلك الحقيقة التى لا تغيب عن الشاعر الإشارة إليها فى نهاية قصيدته - فى مرآة الآخر أو مرآة كلامه ؟ إن ذلك أقسى من الكذب الصريح ولو ورد على لسان المرأة .

فإذا رجعنا إلى مثال أرسطو المأثور تبين أننا لا نفهم منه شيئا إذا وقف فهمنا عند التقاط أن « مساء الحياة » يعنى « الشيخوخة » ثم ماذا تعنى «الشيخوخة » ؟ هذا تحديدا هو ما تكشف عنه الاستعارة لمن يستمع : الساعة التى يقبل فيها الظلام . إن حقائق الحياة الكبرى تستعصى على الكلام الصريح ، ولذا تركت مثل هذا الكلام للخطباء والرسل والمبشرين وغواة الحِكَم وأصحاب المنابر ، أما هى فلا ترضخ إلا لاستعارات الشاعر .

وليس يعنى ذلك أن وراء كل استعارة سرا . فلنأخذ مثلا هذه الاستعارة التى لا يكاد يخلو كتاب من كتب البلاغة من ذكرها : زيد أسد . هل كل معناها أنه شجاع كالأسد ؟ كلا ، بل إن مجىء « أسد » محل « شجاع » ، فضلا عما ينم عنه من اليقين الأقوى عند المتكلم على ما ينبه إليه عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز ، من شأنه أن يضفى على شجاعة زيد طابعا فريدا ، لا يجعل منها صفة من صفاته ، ربما لا تتحقق فيه ، بل علامَته وعنصره اللازم ، حتى لينعقد به النسب بينه وبين طبقة أخرى من الكائنات .

إن الاستعارة ، بحسب لاكان ، ليست مجرد إتيانٍ بدال محل دال آخر ؛ فهناك استبدالات لا يخرج منها أى معنى جديد ، كما هو الشأن بين المترادفات ، بل هى المسلك الذى ينفذ به المتكلم إلى معنى الدال المسقط[6] . ومنه تخرج هذه الصيغة الجبرية :

$$و\left(\frac{دَ}{د}\right) د \cong د\,(+)\,م$$

وقراءتها كالآتى : الاستعارة وظيفة تستبدل دالا بدال آخر (كما فى $\frac{بحر : دَ}{وعد : د}$) استبدالا يقوم به الوصل (+) أو الالتحام بين الدال المسقط (د) ومدلوله المبتكر (م) .

وأخيرا ، فلقد يعجب القارىء إذ يرى محللا نفسيا ، مثل جاك لاكان ، يدلى بدلوه فى مجال ليس فى الظاهر مجاله . ولكن الواقع أن فرويد إذا كان قد اكتشف شيئا فهو أن الأحلام تحفل بالمجازات والاستعارات[7] ، وأن كل عَرض هستيرى إنما يستتر وراءه استعارة ، حتى لقد أدى به الأمر إلى أن يكرس لدراسة أشكال النكتة ومسالكها كتابا يقارن بأمتن ما كتب فى علوم البلاغة . ما معنى المجاز والاستعارة فى الأحلام ؟ أمعنى ذلك أن الدوال تعمل وحدها على إظهار معان جديدة لم يسبق التصريح بها ، حيث لا إعمال للفكر ؟ نعم ، ولربما كان ذلك المخرج إلى كليةٍ جديدة لا تقارن بالإنسانية (هومانيزم) التى هى فى أول الأمر وآخره بدعة إيديولوجية ، كليةٍ تتعدى الشرق والغرب معا .

هوامش :

(١) جميع الاستشهادات هنا من المذكرات التى نشرها جودل بجنيف عام ١٩٦١ ، إلا إذا نص على خلافه .

(٢) ننقله عن نشرة دماورو لمحاضرات سوسير ، الحافلة بالتعليقات والهوامش . بايو ، باريس ، ١٩٧٢ ، ص ٤٤٠ - ٤٤١ .

(٣) انظر : قسم « الوعى » فى علم ظهور العقل لهيجل ترجمة مصطفى صفوان ، ونشر دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .

(٤) استخدم هنا مصطلحات جاكوبسون الذى يرد ذكره فى الفقرة التالية . أما سوسير فكان يتحدث عما يمكن ترجمته بالعلاقات الاستدعائية والنحوية

(٥) بمعنى أنها تسمح باستبدال الكلمات بالحروف كما تسمح الصيغة الجبرية بوضع الأعداد محلها .

(٦) أما المجاز فهو المسلك الذى تتسنى به فى المحل الأول مداورة الرقابة .

(٧) انظر : تفسير الأحلام ترجمة مصطفى صفوان ومراجعة الدكتور مصطفى زيور . نشر دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩ .



- **تجربة نقـدية :**
  - فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر .
- **متابعـات :**
  - يوسف القعيد والرواية الجديدة .
- **ندوة العـدد :**
  - أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر
- **عرض كتـاب :**
  - أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث .
  - إرادة المعرفة .
- **عرض الدوريات الأجنبية :**
  - دوريات إنجليزية .
- **رسائل جامعية :**
  - الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش .



استدراكات

تود مجلة فصـــول أن توضح ما يلى :

- أن المقال الذى نشر فى العدد السابق من المجلة بعنوان « نحو تحليل بنيوى للشعر الجاهلى » من ترجمة أحمد طاهر حسنين .
- وأن « نصوص من النقد الغربى الحديث » الذى نشر فى العدد نفسه فى باب « وثائق » من ترجمة ماهر شفيق فريد .
- وأن عرض كتاب « الاطراد البنيوى فى الشعر » بقلم حسن البنـا .

فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر

فريال جبوري غزول

لنا لغة للتذكــر . . .

محمد عفيفي مطر .

simplement un souvenir circulaire .

Roland Barthes **



١ - مدخـل شـبه منهجـي

١ - الحداثة والإبداع

لو كانت الحداثة أمراً يمكن تلخيصه في كلمات معدودة لقلنا إنها انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه . وهذا في ذاته معجزة ومعضلة إنسانية في آن واحد . ففي هـذا الانفجار متعة ورعب دينوسي** : تتفجر الطاقات الكامنة وتتحرر شهوات الإبداع في الثورة المعرفية ، مولدة في سرعة مذهلة وكثافة مدهشة أفكاراً جديدة ، وأشكالاً غير مألوفة ، وتكوينات غريبة ، وأقنعة عجيبة ، فيقف البعض منبهراً بها ، ويقف البعض خائفاً منها . هذا الطوفان المعرفي يولد خصوبة لا مثيل لها ، ولكنه يُغرق أيضاً . وعلينا أن ندرك جانبي هذه الظاهرة إذا أردنا التعامل معها . ولن يجدينا أن نلوم النهر لفيضانه ؛ ومن الأجدى أن نفكر في كيفية الانتفاع من المياه المهدرة في أرض تموت عطشاً .

والنهر كالقصيدة ، يلبس الأقنعة ؛ والنهر كالقصيدة ، يمكننا أن نتحدث عن دلالته حتى أبعد حدود الكلام . ولكن ما معنى النهر ؟ النهر يكـون ولا يعني ؛ فالمعنى في كيـانـه . وكـذلـك القصيدة ؛ فعندما تطفح الدلالة ينحسر المعنى ؛ وبين مد الدلالة وجزر المعنى تتولد قصائد محمد عفيفي مـطر ، أقرب إلينـا من أنفسنا ، وإن كانت عصية على التصنيف . إنها تنطق بما في أعمق أعماقنا ، ولكنها تبقى مستعصية على التفسير . وهي تشدنا بنقاء رؤيتها ، وتربكنا بتطرفها الشكلي ، وتحتلنـا وجدانيـاً وتعذبنـا عقلياً ، ترفعنا وتذلنا ؛ تناجينا وتصدنا في آن واحد ؛ وفي هذا

التزامن تكمن تحديات القصيدة . فالقصيدة المطرية تكاد تقول لقـارئها بـأسلوب مغر واستفـزازي ، وبنبرة تجمـع بين الـوعد والـوعيـد : اقـرأني ! ! وبـين استجـابـة القـارىء لتحـريض القصيدة ، وتعجيز القصيدة لجهد القـارىء ، تتشكل مـلامح الرغبة والمكابدة ؛ اللذة والخطر ، اللتين يعانيهما القارىء بمحض إرادته . وهذه الإرادة ليست هوى بقدر ما هي هوية .

فالقارىء الذي يستهويه الشعر الصعب واللغة الممتنعة ليس قارئاً أفرزته الحداثة اليوم ، وإنما هو قارىء موجود منذ القدم ،

وجوده مستمر فى مختلف الحضارات ، وعلى مدى الحقبات التاريخية والأدبية . ففى التراث الإغريقى القديم هو القارىء الذى كان يتغنى بالترانيم الأورفية Orphic Hymns ، وفى العصر الوسيط هو القارىء الذى كان يختار ما يسمى بالشعر المنغلق -trobar clus على الشعر المنفتح trobar plan ، وفى عصر النهضة وما بعدها كان يقرأ للشعراء الميتافيزيقيين Metaphysical Poets ، وفى العصر الحديث يقرأ للشعراء الرمزيين . أما فى حضارتنا فهو القارىء الذى يقرأ لأبى تمام وأبى العلاء والنفرى والمسعدى وأدونيس ومطر . وقد يستنكر نفر هذا الشعر ، ويعجب آخر من قرائه الغاوين ؛ ولكننا إذا لم نسمح لأنفسنا بأن نحكم على هذا الشعر مسبقاً بوصفه بدعة ، وعلى قراءته بأنها غواية ، وتعاملنا مع مبدعيه ومتلقيه من منطلق كونه تعبيراً فنياً عن ظاهرة إنسانية أشمل ، فسنجد له نظائر فكرية وتاريخية . ذلك أن تاريخ الإنسان ؛ أعنى تاريخ نضال الإنسان ، حافل بالسعى نحو الصعب والعصى ، بل متمحور حوله . ولو أن مفكراً كماركس لم يبحث عن المغلق والخفى فى التاريخ وفى العلاقات لما طلع علينا بنظريته ؛ ولو أن الشعوب قنعت بالسهل لما كانت الثورة . فكما أن الثورة تفجر طاقات الشعب ، كذلك القصيدة ؛ تفجر طاقات اللغة . والقصيدة المستغلقة كالثورة المستعصية ؛ تطالبنا بتحقيقها . وفى قراءة القصيدة ، كما فى ممارسة الثورة ، نجد أنفسنا وجها لوجه أمام محدوديتنا ؛ نفسنا القصير ، وأدواتنا القاصرة - فلا عجب أن نتراجع أمامها ، ونأخذ طريقاً آخر . ولكن العجب العجاب أن نبقى مصرين على المسيرة ، لا يحبطنا إحباطنا .

لماذا محمد عفيفى مطر ؟[1] .

لأن شعره - أكثر من شعر أى شاعر آخر فى الوطن العربى - يثير قضية من أخطر قضايا الإبداع العربى وأكثرها تأزما ، وهى القطيعة بين النقد والإبداع . فعوضاً عن الجدلية المنتظرة بينهما ، نجد الانفصام شبه التام . وفى تصورى أن التباعد بين النقد والإبداع الذى يصل أحياناً إلى درجة التناحر مؤشر إلى مشكلة التواصل المخيفة التى نعانى منها جميعاً ، والتى تؤدى إلى تشتت الطاقات وإهدارها . فبالرغم من غزارة مطر وعطائه[2] ، لا نقع إلا على دراسات نادرة لشعره[3] . وهناك إجماع سائد بين النقاد والقراء بأن لمحمد عفيفى مطر صوتاً متفرداً ، وقدرة إبداعية وشاعرية متميزة ، وأثراً بالغاً على حركة الشعر الجديد . وإذا كان لبعضهم تحفظات على مطر فذلك بسبب غموضه وصعوبة شعره .

٢ - الغموض والشعر

وفى بحثى هذا أود أن أتعامل مع ظاهرة الغموض على وجه الخصوص من خلال قراءتى لشعر محمد عفيفى مطر ، الذى يمثل قمة الغموض فى الإنتاج الشعرى العربى ؛ لأننى أعتقد أن الغموض بالنسبة للشعر ، كالشعر بالنسبة للغة . والغموض لا يقتصر على الشعر ؛ فكثير من النصوص الفلسفية والصوفية والمقدسة تتسم بالغموض . ونحن لا نطرحها جانباً ، ولا نسقطها من حسابنا ، لأنها غامضه . فالغموض يكاد يكون سمة النصوص الباقية لا الزائلة .

وليس الغموض معضلة تأويلية جديدة ؛ فكل مفسر لنص دينى أو دنيوى عليه أن يتعامل مع تعدد المعانى أو تضاربها أو غيابها . وقد قام كثير من النقاد والمفسرين بدراسات تطبيقية عن ظاهرة الغموض باختيارهم لنصوص صعبة ، وتحليلها تحليلاً دقيقاً ، بحيث إنهم أقنعوا القراء المحافظين أو المتحفظين بالثراء الدلالى لهذه النصوص ، ووجهوا المتلقين إلى احتمالات المعنى فيها . وربما كان الشاعر « دانتى » أول من نظر فى تعدد مستويات المعنى فى النص الأدبى . كما أن دراسة « جريرسون » عن الشاعر الإنجليزى الميتافيزيقى « جون دون » (١٥٧٢ - ١٦٣١) أدت إلى قراءة جديدة لدون ولغيره من الشعراء الميتافيزيقيين ، وكان لها أثر كبير على ت . س . إليوت[4] . أما الناقد وليم إمبسن فقد قام بدراسة مستفيضة عن أنواع الغموض فى كتاب بعنوان **سبعة أنماط من الغموض** ، نفدت منه طبعات عدة ؛ وفيه يعتمد الباحث فى تصنيفه لأنماط الغموض على الشعر الإنجليزى منذ « تشوسر » إلى القرن العشرين[5] . أما ريادة الشكليين الروس فى النقد فقد كانت النتيجة الحتمية لتعاملهم تعاملاً حميمياً مع الشعر الروسى الطليعى فى أعقاب ثورة أكتوبر[6] . كما أن الناقد « ريفاتير » قام بدراسات أسلوبية تعرض فيها للغموض فى شعر الرمزيين والسرياليين الفرنسيين ، أدت إلى فهم دور القراءة الاستكشافية والاسترجاعية وتكاملها ، فى الوصول إلى دلالة النص[7] .

وقد تصدى لمشكلة المعنى والدلالة والغموض مفكرون فى حقلى علم العلامات (السيميوطيقا) وعلم التأويل (الهرمنيوطيقا) ، لن أذكر إلا اثنين منهما ، لأننى سأرجع إليهما فيما بعد ، وهما « شارلز سوندرز بيرس » مؤسس علم السيميوطيقا[8] ، و « بول ريكور » ، وهو صاحب مدرسة حديثة فى التأويل[9] . ولم أقع على معالجة للموضوع فى الدراسات العربية المعاصرة إلا عند مصطفى ناصف فى كتاباته عن المعنى[10] ، ونصر حامد أبو زيد فى دراساته عن التفسير والتأويل[11] . وأرجو قبل أن أدخل فى تفاصيل المنهج وجزئيات التحليل ، أن أشير إلى أن هذه الدراسة هى نواة أو بداية أو مشروع غير مكتمل ؛ فقد عاقنى أمران عند تعاملى مع شعر مطر :

أولاً : صعوبة العثور على أعمال مطر المبعثرة ؛ فقد نشر فى مختلف الأقطار العربية ، وليس هناك نسخة محققة من أعماله ، كما أن كتاباته النقدية ومقابلاته الصحفية المتفرقة لم تجمع إلى الآن . ولهذا يضطر الباحث إلى أن يكون باحثاً بالمعنى الحرفى ؛

أى أن يبحث ويفتش عن هذه المجلات والدواوين . وهكذا ينقضى الوقت فى البحث عن الدال عوضاً عن المدلول[١٢] .

ثانياً : قصورى الذاتى ؛ لأن قراءة مطر تعتمد على ثقافة موسوعية فى الفلسفة والتصوف والشعر والتراث والفولكلور على نحو لم يتهيأ لى ؛ فالقصيدة المطرية تفجير معرفى ، وتشعب دلالى لا نظير له ، يجعل القارىء المتخصص يشعر بأنه ليس أكثر من ناشىء ومبتدىء .

وأود أن أشكر فى هذا المجال الأشقاء العراقيين والأخوان المصريين الذين ساعدونى فى الحصول على أعمال مطر ، كما أشكر كل زملائى الذين ساعدونى فى اختراق سطح القصيدة والاقتراب من مكنونها ، ومنهم من صحح مسيرتى فى متاهة القصيدة ، ومنهم من كشف لى عن تناصها[١٣] ، ومنهم من ناقش معى مفهوم الرمز الشعرى ، ولولا كثرتهم لذكرتهم واحداً واحداً . فقراءتى لشعر مطر كان عملاً جماعياً ، أدين بأحسن مافيه لغيرى ، وأتحمل مسئولية ما يبقى . أما الشاعر فأبرئه من كل ما أقول ، ولا علاقة له بقراءتى لشعره ، ولا أظنه إلا مختلفاً معى ، ولا أنتظر منه إلا أن يضيفنى إلى زمرة النقاد الذين أساءوا إلى الشعر العربى[١٤] . والقصيدة - فى آخر الأمر - ليست لصاحبها بل لقارئها ؛ ليست لمبدعها بقدر ما هى لمتلقيها ؛ لأنها لا تكتمل إلا فى القراءة ، كما لا يكتمل اللحن الموسيقى إلا عند العزف . أما أنا فقد استفدت كثيراً من القراءات النقدية التى قام بها غيرى - على قلتها . وحتى عندما أخذ الناقد موقفاً متردداً من مطر (محمود أمين العالم) ، أو موقفاً حذراً منه (على عشرى زايد) ، فإننى - مع اختلافى الودى مع تفسيراتها - لن أنكر أنهما وضعا شاعرية مطر فى جدول أعمال النقد ، وقاما بتقييم له . وبالرغم من أننى لا أتفق مع مسلماتها ونتائجها ، فقد فتحا لى باب التأمل فى موضوع إشكاليات القراءة . وكذلك أقرر هنا أننى تعلمت من اسماعيل دياب وحافظ وقنديل وسلام فى قراءاتهم المتعاطفة مع شعر مطر ؛ فقد فتحوا لى باب التأمل فى موضوع منهج القراءة ؛ فليس أصعب على ناقد من أن يبدأ دراسته بلا سوابق نقدية فى موضوعه . الصمت أقسى على الناقد منه على الشاعر .

٣ - النقد والدلالة

فلأوضح مفهومى للنقد . الناقد عندى ليس معلماً يعلم الشاعر كيف يكتب فيقول له « لا تكن غامضاً » أو « كن غامضاً » ، « أسأت هنا وأخطأت هناك ! » ؛ بل إن التعليم نفسه ما عاد يمارس بهذا الشكل الفج . الناقد قارىء ككل القراء ، يتميز عنهم بترجمة ما يقرأ إلى نموذج نقدى يمكن التعامل معه : توظيفه ، تعديله ، تصحيحه ، تطويره أو تغييره . وهذا النموذج يسهم بدوره فى قراءة القصيدة . وهناك كتاب يقومون بأنفسهم بتقديم النموذج الذى يسهم فى قراءة النص ؛ وقد فعل ذلك « جيمس جويس » لروايته الفذة عوليس . لكن النموذج النقدى هو - فى آخر الأمر - مسئولية الناقد ، لا المبدع ؛ فأنا أرى - كما قلت قبلاً - أن القصيدة لقرائها أكثر مما هى لمبدعيها ، ومع الاعتذار لكل المبدعين عن هذه المصادرة ، لا أملك إلا أن أومن إيماناً عميقاً بضرورة تأميم الأعمال الأدبية ، لا إبقائها ملكية خاصة ؛ فالقصيدة هى هى لا تتغير ؛ النص باق ، أما الذى يتغير فهو القراءات المتعددة . وهنا سأستعير المصطلح الأدونيسى : الثابت والمتحول[١٥] ؛ فالثابت هو النص ، والمتغير هو القراءات . ولكن كيف يتم التحول فى القراءة ؟ إنه يتم من خلال تغير النموذج . وهنا أود أن ألح على أن النموذج اختزال لغرض الإدراك والتوصيل . وهو بالضرورة - ككل اختزال - أفقر من الأصل . ولهذا يبقى الشعر أكبر من مجموع النقد كله . فهناك جدلية بين القصيدة ونموذجها عند القراءة . وكلنا نبدأ بنماذج عند القراءة ، واعية أو لاواعية ؛ وهذه النماذج مرتبطة بقراءاتنا السابقة . فعندما نقترب من الشعر الحديث بنموذج تقليدى ، لا غرابة فى أن يحدث صراع قد يعيقنا عن القراءة أو لايحقق لنا متعتها . أما إذا نحن قرأنا الشعر الحديث بنموذج حديث فقد يوصلنا هذا إلى الاقتراب من القصيدة ، حتى لا نقول التوحد معها . وفى تصورى أن نقد المستشرقين التقليديين للشعر العربى ليس إلا إسقاطات لنماذج أوربية على الشعر العربى ، جعلتهم يخفقون فى قراءته .

والثورة فى الإبداع تستدعى ثورة مقابلة فى النقد ، أو عملاً متواصلاً لاستخراج النماذج الجديدة . وفى تصورى أننا - معشر النقاد - قد قصرنا ؛ فالإبداع العربى لم ينضب ، ولكن مواكبته النقدية تتعثر . وإذا كانت هناك هوة بين الإبداع والجمهور فالمشكلة ليست مشكلة المبدع ولا مشكلة الجماهير بقدر ما هى مشكلة النقد ، الذى يفترض فيه أن يكون الموصل بين العمل الإبداعى والجماهير التى تقرأ . وأنا أزعم أن هناك قراء متعطشين ، وأن هناك إبداعاً غزيراً ، ولكن هناك عيباً فى قنوات التوصيل ؛ وهنا يكمن دور الناقد .

لقد اخترت قصيدة واحدة من قصائد مطر لتحليلها تحليلاً دقيقاً فى هذا البحث ؛ لأنى أرى أن هذا سيقربنا من جماليات القصيدة المطرية أكثر من التعامل الانطباعى أو الارتجالى مع أعماله كلها . وقد اخترت له قصيدة « قراءة » التى كتبها فى عام ١٩٧٥ ونشرتها مجلة الأقلام العراقية فى عدد تموز ١٩٧٧ ، السنة ١٢ ، العدد ١٠ (ص ٥٤ - ٥٧) وهى مرفقة بالبحث . واختيارى مبنى على اقتناعى أولاً بأن هذه القصيدة رائعة ، وأنها تستحق اهتمام النقد ، وأنه يمكن أن نقارنها - بكل اعتزاز بقدرة الإبداع العربى اليوم وبالأمس وغداً - بأحسن ما كتبه الشعراء العالميون مثل مالارميه وهوبكنز وريلكه ، ويمكنها أن تتصدر أية مجموعة أنثولوجية (مختارات) من القصائد الصوفية . والسبب الثانى لاختيارى هذه القصيدة هو اعتقادى أنها محورية فى أعمال

مطر ، وأن نموذجها واستراتيجيتها ، ومعجمها وأجروميتها ، وهندستها وجبرها ، تشكل جميعاً عالماً مصغراً لعالم مطر الشعري[16] . وبما أنني أشك دائماً في أحكامي فقد سألت أصدقائي من قراء مطر فوجدت إجماعاً على أنها قصيدة فذة ، وقد وافقني البعض على أنها محورية في أعماله ، واختلف معي آخرون ، والله أعلم .

وسأحدد للقارىء – قبل أن أبدأ – مصطلحاتي وكيفية استخدامي لها ، حتى أقلل من احتمالات الالتباس . إني أرى أن الغموض ناتج عن عوامل توجد مجتمعة أو مفردة في النص الشعري ؛ وسأطلق عليها ما يلي :

١ – **المستتر** : وهو الخفي في النص ، الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى كلمة أو تعبير في اللغة ؛ أي إلى لفظ دال أو ألفاظ دالة .

٢ – **المضمر** : وهو الخفي في النص ، الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى جذول قياسي أو رسم بياني ؛ أي ما يمكن ترجمته إلى لغة سيميوطيقية ، أو إلى علامة دالة ، أو مجموعة علامات دالة .

٣ – **المكنون** : وهو الخفي في النص ، الذي يمكن استخراجه ولكن لا يمكن ترجمته إلا إلى ذاته أو جزء من ذاته ؛ فلا اللفظ ولا الصورة ولا الجدول يمكن أن تعبر عنه . وهو « السر » بمعناه القدسي ؛ وهو الذي قال فيه الغزالي (**المنقذ من الضلال**) مقتبساً ابن المعتز :

فكان ما كان مما لست أذكره
فظن خيراً ولا تسأل عن الخبر

وقد صغت مصطلحاتي لأنني لم أقتنع اقتناعا كاملا بمصطلحات بيرس وريكور ، مع أنني متأثرة بمفاهيمهما وتصوراتهما للدلالة والتأويل .

يستخدم بيرس في تصنيفه للعلامات المصطلحات التالية :

١ – الأيقون icon ؛ وهو علامة تشير إلى موضوعها على أساس تشابه بينهما ؛ فمثلا خريطة مصر هي علامة أيقونية لجغرافية مصر .

٢ – المؤشر index ؛ وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودي بالموضوع ؛ فمثلا الحمى مؤشر للمرض .

٣ – الرمز symbol ؛ وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال عرف أو اتفاق جماعي ؛ فمثلا يشير اللون الأحمر إلى التوقف في نظام السير .

فأيقون بيرس يتقاطع (والتقاطع ليس تطابقا) مع المضمر عندي كما يتقاطع الرمز مع المستتر والمؤشر مع المكنون . والمكنون يقترب من علامة تطرق إليها بيرس في كتاباته ، تشير إلى ذاتها ، ولكنه لم يطلق عليها اسما خاصا ، ولم يجرؤ على أن يعالجها المعالجة الكافية . وينطلق تصنيف بيرس للعلامات من تعامله مع التوصيل في أشكاله الشائعة . ومع أن بيرس كان محبا للأدب ، وقد كتب بحثا عن تشوسر ، فإنه لم يهتم كثيرا بالعلامة في سياق النص الجمالي ، أو ما يحدث للعلامة في الشعر ؛ وهو موضوع في غاية الخطورة عند الجماليين . وعلى العموم تعامل كل الألسنيين ، من سوسير إلى شومسكي ، مع العلامة في إطار استخدامها العام (اليومي ، الاجتماعي) ، لا في إطار استخدامها الخاص (الشعري ، الجمالي) . ولهذا أجد فيلسوفا كبيرس غير كاف للتعامل مع النصوص الأدبية .

أما ريكور فله حس عجيب بالشعر بأشكاله المختلفة (النص ، الحلم ، الأسطورة ، الطقوس ، الخ) ، إلا أنني أعيب عليه عدم دقته في استخدام المصطلح . ففي كتابة بيرس أجد الدقة ، وعند ريكور أجد الرؤية . وقد حاولت أن أوفق بينهما عند صياغتي لمصطلحاتي .

يستخدم ريكور مصطلحات متعددة ، ويميز بينها عرضا ، ولكنه لا يعرفها بدقة كما يفعل بيرس . ويشير ريكور إلى ثلاثة أبعاد للرمز : البعد الفردي والموضعي ؛ والبعد العالمي والإنساني ؛ والبعد الكوني والقدسي . وهو يرى أن علم النفس التحليلي يستخدم البعد الأول للرمز ، وأن النقد الأدبي يستخدم البعد الثاني للرمز ، وأن علم الأديان يستخدم بعد الرمز الثالث . ويسمي ريكور البعد الثالث للرمز «لحظة لا دلالية» non-semantic moment ، وهذا ما أختلف معه فيه ؛ فما كان غير دلالي لا يمكن توصيله . وأعتقد أن ريكور يخلط بين التعبير والتوصيل ؛ فهناك أسرار نخفق في التعبير عنها ، ولكننا – بالرغم من إخفاقنا في التعبير ، أو على الأصح من خلال إخفاقنا في التعبير – نوصلها إلى الآخر ؛ أي أن هناك توصيلا سلبيا . كما أننا عندما نعيش لحظات نادرة من تجربة التماس مع المكنون ، نعرف أنها تنطلق من سماع أو رؤية أو استنشاق أو تذوق أو تحسس شيء ما يؤدي إلى التجربة . وقد يكون ذلك في شكل نصوص نقرأها ، أو ألحان نسمعها ، أو طقوس نشارك فيها ؛ أي أن المحسوس – وليس المجرد – هو نقطة انطلاق التجربة الداخلية .

ويتقاطع المستتر عندي مع الموضعي عند ريكور ، **والمضمر** مع العالمي ، والمكنون مع الكوني . ويبدو لي أن توصيل المكنون يتم من خلال الذاكرة . ومفهوم الذاكرة هو المشتق من الآية التالية :

«وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى» (سورة الأعراف : ١٧٢) .

وهكذا يمكننا القول إن المكنون مؤشر يشير إلى نفسه فيذكرنا بالذات التي هي علامة نفسها ، والتي منها تنطلق العلامات

كلها[١٧] . وربما فسر هذا لنا العلاقة الحميمة بين المقدسات والشعر ، وفسر لنا لماذا يطلق محمد عفيفي مطر - وهو منظّر ذو بصيرة مذهلة - تعبير الكاهن على صديقه الشاعر على قنديل[١٨] . كما أن هذا يفسر لنا إصرار محمد عفيفي مطر على الذاكرة في الكثير من كتاباته ومقابلاته[١٩] ، وفي قصيدة «قراءة» بالذات .

وأود أن أضيف - قبل أن أبدأ في قراءة القصيدة - أن كلاً من المستتر والمضمر والمكنون يتواجد في القصيدة وليس إسقاط قارىء . وكل منها يمثل الحضور والغياب في آن واحد ؛ ودور الناقد هو تحويل الغياب إلى حضور . ويتمثل المستتر والمضمر والمكنون على مستويات ثلاثة : الكلمة والجملة والقصيدة . وأقصد بالجملة الجملة الشعرية ، أو البيت الشعري ، أو السطر الشعري . كما أن تشكل الخفي في القصيدة بأنماطه الثلاثة يتم عبر المرئي (المكتوب) والسمعي (المقروء) من القصيدة . فهناك الكلمة الصعبة أو الغامضة التي لا نفهم علة ورودها إلا بالرجوع إلى المعجم (مثلا : خشاش) ، أو بالرجوع إلى معجم الشاعر الشعري (مثلا : قناع) ، أو بالرجوع إلى معجم أساطير (مثلا : سهيل) ، وبذلك نكون قد حولنا غياب المستتر إلى حضور . كذلك عندما نحلل معمارية القصيدة ونجدها دائرية أو مستقيمة نكون قد حولنا غياب المضمر إلى حضور . وأيضا فإننا عندما نكتشف أن القصيدة ذات تسعين سطرا ولوازم سبع نرجو أن نكون قد حولنا غياب المكنون إلى حضور .

وليس بوسع الناقد أكثر من أن يعرض احتمالات المعنى والدلالة على القارىء . لكن القارىء ، في آخر الأمر ، هو الذي يقرر ما إذا كان يريد نصا كثيف الدلالة غامض المعنى ، أم يريد نصا أحادي الدلالة ثابت المعنى . وهذه مسألة - في آخر الأمر - شخصية لا يمكن البت فيها إطلاقا . ومع ذلك فإنني أرى أن الحداثة تكمن في نقل النمط الأول الذي نجده قديما في كتابات كثيرة (صوفية وفلسفية وشعرية) من الهامشي إلى المحوري ، وجعل النمط الثاني ثانويا . كما أنني أرى أن النمط الأول يمثل ما يسميه إدوارد سعيد نمط الانتساب (مبدأ الأخوة والجدلية) ؛ أما النمط الثاني فيمثل ما يسميه سعيد بنمط النسب (مبدأ الأبوة والسلطوية)[٢٠] .

١١ - قراءة «قراءة»

١ - التناص والمأثور الصوفي

عند قراءة «قراءة» أو سماعها ، لا يمكن إلا أن نحس عفويا وبلا أي بحث بالبعثرة ؛ فليس هناك إيقاع منتظم ، لا سمعي ولا بصري . ولكننا مع هذا نحس بأننا مشدودون إلى القصيدة انشداد الوتر إلى القوس . وشيئا فشيئا ، أو قراءة فقراءة ، نبدأ في اكتشاف عناصر التماسك والتناسق والوحدة في القصيدة . وعندما نصل إلى القراءة الأولى بعد الألف سنجد إيقاعا محكما ورهيبا على مستوى المدلول .

لماذا تبعثرنا القصيدة ؟ لسبب بسيط : حتى تجمعنا . فللبعثرة وظيفة شعرية ، وهل يمكن التجميع إلا بعد البعثرة ؟! لو نظرنا إلى الصفحة الشعرية في «قراءة» لوجدنا أنها تفتقد العمودين التقليديين في الشعر العربي القديم ، وأكثر من هذا ، تفتقد حتى استقامة البدايات في الشعر العربي الجديد ؛ فالسطور موزعة على الصفحة بشكل يكاد يبدو اعتباطيا[٢١] . ولكن الاعتباطية ليست أكثر من مظهر ؛ فهي تخفي لوازم سبعة وتسعين سطرا . واللوازم تفرض نفسها سمعيا ومرئيا ؛ فبين حين وحين تقع الأذن على تكرار يبدأ بسلام ، وكأن كلمة سلام ذاتها تعبر عن شعور القارىء المبعثر عندما يلتقطها . ما اللازمة ؟ يقول لنا مجدي وهبة في معجمه القيم ما سأنقله حرفيا ، لما فيه من ارتباط وثيق بما يقوم فيه مطر بالقصيدة (وسأميز من الآن فصاعدا بين مطر والشاعر في كلامي عن القصيدة ، مستخدمة «مطر» دلالة على المؤلف ، و«الشاعر» للأنا في القصيدة ؛ وهي ليست بالضرورة ذات الشاعر ، بل هي ما يسمى بـ persona أو قناع الشاعر) .

اللازمة : عبارة أو بيت من مجموعة أبيات تتكرر في آخر كل مقطع أو دور شعري من القصيدة . ويبدو أن اللازمة أو القرار سمة عامة للشعر البدائي ، تساعد على إنشاده وتذكره . ونجد أمثلة لذلك في «كتاب الموتى» لدى قدماء المصريين ، وفي مزامير داود العبرية ، وفي القصائد الرعائية اليونانية القديمة ، وفي أناشيد العرس اللاتينية ، كتلك التي كان يكتبها الشاعر الروماني كاتولوس (٨٤ - ٥٤ ق . م .) ، كما تظهر أيضا في القصائد القصصية في العصور الوسطى ، وفي أغلب الصيغ الشعرية المتوارثة عن جماعة التروبادور ببروفنسيا . واللازمة من العناصر التي تميز الشعر الغنائي عامة حتى في عصوره المتأخرة . ولا يشترط في اللازمة أن تكون دائما عبارة مكررة بنصها ؛ فقد تعتريها تغييرات طفيفة في كل دور حتى لا تثير الملل ، أو حتى يجد القارىء لذة في تكرار متوقع يفاجأ فيه بتغيير غير متوقع . كما قد تكون اللازمة عبارة مجردة من المعنى ، غير أنها تخدم موسيقى الشعر ، كما هي الحال في عبارة «أمان يا للّي» في الأغاني العربية[٢٢] .

وهكذا نرى أن اللازمة الشعرية في القصيدة تقوم بلم القصيدة من خلال تكرار منظم وإن كان غير صارم ، كما أنها تستدعي الطقوسية - حيث تتكرر عبارات معينة - كما في الصلوات والشعائر الدينية[٢٣] .

ونجد اللازمة في القصيدة كما يلي :
٣ سلام هي حتى مشرق النوم . . سلام/
٩ سلام هي حتى مشرق النوم . . سلام/
١٢ سلام ظلامي يتكوم قشا ناعما وزغبا
١٥ سلام قناع من ليل زحيم
٣٩ سلام هي حتى مطلع الفجر . . سلام/
٧٢ سلام هي حتى مطلع الفجر . . سلام/
٨٨ سلام عنكبوت من دم خشره أن التقاطيع تشابهن . . سلام/

ويتنوع موقع اللازمة على الصفحة كما يتنوع طولها ؛ أي أنها لا تبدو ظاهرة لكل قارىء ، ولكنها لكونها تتكرر ، ولكونها اقتباسا أو تغييرا طفيفا في نص آية قرآنية ، فهي تحمل شحنة دلالية خاصة في سياق البعثرة ؛ تمثل ركن الأمان ومقام الاطمئنان في المتاهة الشعرية . والآية القرآنية :

«سلام هي حتى مطلع الفجر» (سورة القدر : ٥)
آية مرتبطة بليلة خاصة :
«وما أدراك ما ليلة القدر . ليلة القدر خير من ألف شهر»
(سورة القدر : ٢ - ٣)

وسنرى أن القصيدة أيضا تدور حول ليلة خاصة ، ليلة معراج الشاعر ، كما أن ليلة القدر مرتبطة بالتنزيل :
«إنا أنزلناه في ليلة القدر» (سورة القدر : ١)

والمعراج هو النظير المعكوس للتنزيل ؛ وهو يدخل في علاقة تكاملية معه ، كما يبين الجدول التالي :

الظاهرة	المعراج	التنزيل
الله	↑	↓
الإنسان		

كما أن التناص القرآني في متن القصيدة يرجعنا بالضرورة إلى قراءة جديدة لعنوان القصيدة « قراءة » . وكلمة قراءة غنية بالدلالات والمعاني ، ومرتبطة بالقرآن الكريم ارتباطات متعددة ومتضافرة ، أذكر بعضها : قراءة تنويع على قرآن فكلاهما يعني قراءة . وقراءة مرتبطة ذهنياً بالقراءات السبع . كما أن قراءة ترتبط بأول آية وأول كلمة أنزلت :
«اقرأ باسم ربك الذي خلق»
(سورة العلق : ٩٦)

وهكذا نرى كيف يتقاطع المستتر مع المضمر مع المكنون فتتضافر لخلق برق إبداعي يلتقطه القارىء ويتفاعل معه ، حتى في غياب بعد من هذه الأبعاد عن وعيه . ويصعب أن نجد قارئا لا يحس بعلاقة هذه القصيدة بالنص الأعظم . فاللازمة تتكرر سبع مرات ، مستدعية في هذا السياق الذي يتم فيه معراج الشاعر إلى السماوات العلى هذه الآيات :

«تسبح له السموات السبع والأرض ومن فيهن» .
(سورة الإسراء : ١٧)

«ولقد خلقنا فوقكم سبع طرائق وما كنا عن الخلق غافلين» .
(سورة المؤمنون : ١٧)

«قل من رب السموات السبع ورب العرش العظيم» .
(سورة المؤمنون : ٨٦)

«فقضاهن سبع سموات في يومين وأوحى في كل سماء أمرها»
(سورة فصلت : ٢)

«الله الذي خلق سبع سموات ومن الأرض مثلهن» .
(سورة الطلاق : ١٢)

«الذي خلق سبع سموات طباقاً» .
(سورة الملك : ٣)

«ألم تروا كيف خلق الله سبع سموات طباقاً»
(سورة نوح : ١٥)

وبالإضافة إلى كل هذا فإن القصيدة تستحضر لنا الآية الأولى من سورة الإسراء ، وكل الرؤى الصوفية التي استوحتها[٢٤] . وما تستحضره في ذهن القارىء يعتمد على كفاءته الأدبية ، ومعرفته بالتراث الصوفي ؛ وهذا أمر يختلف من قارىء إلى آخر ، ولكن القصيدة نفسها تحدد اتجاه الاستدعاء والاستحضار . وهكذا نرى أن القصيدة لا تتضمن أو تلوح فقط بالآيات القرآنية ، بل هي تستخدم بنية معراج الرسول - عليه السلام - وبعض تفاصيلها في معمارية القصيدة ؛ فالمهرة في القصيدة مناظرة للبراق في المعراج ، والصور الفردوسية في القصيدة تعكس شعرياً الآيات التي تصف النعيم في القرآن الكريم . وهكذا نجد أن القرابة بين النص الشعري والنص القرآني ليست قرابة تداعيات أو قرابة صور فقط ، بل هي قرابة بنية أيضاً . ولا يمكننا أن نسمي هذه القرابة إلا تفاعلاً خلاقاً بين القصيدة والسور القرآنية ، يتم عن رغبة الالتحام والتوحد بالنص الأول . وهنا تستدعي ظاهرة التناص ذاتها كل التنظير الصوفي عن وحدة الشهود ووحدة الوجود . ولم يبق لنا إلا أن

نبحث عن محيى الدين بن عربي المستتر فى القصيدة ، فنجده مجازاً مرسلا على صفحاتها فى جملة بين قوسين :

٤٢ - (الحروف/أمة من الأمم ، مخاطبون ومكلفون)

وهى مطلع باب «ذكر مراتب الحروف» ، من الجزء الخامس من السفر الأول ، من الفتوحات المكية ، حيث يقول ابن عربي فى فقرة ٤٤٢ :

اعلم - وفقنا الله وإياكم ! - أن الحروف أمة من الأمم ، مخاطبون ومكلفون ، وفيهم رسل من جنسهم ، ولهم أسماء من حيث هم ، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا . وعالم الحروف أفصح العالم لساناً ، وأوضحه بياناً . وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف فى العرف [٢٥] .

ولن أدخل فى ظاهرة النص وتلويحه بالصوفى : مقام «كن» (سطر ٥٥) ، الإشراقيون (سطر ٦١) ، العرفاء (سطر ٦٢) ، الهرامسة (سطر ٦٦) والسهروردى (سطر ٧٢) . ولكن أود أن أضيف أن القصيدة محكمة فى اختيارها لهؤلاء ؛ فالإشراق نظير عكسى للإسراء الليلى . تستهل الشمس القصيدة وتكاد تولدها ، فتطغى على القصيدة ثنائية النور والظلام ، وإن كان الظلام مستخدماً بشكل يقلب إيحاءاته التقليدية . أما الانتقال إلى الإشراقيين وقطبهم السهروردى فممهد له عن طريق شفرة الإضاءة التى ترتبط بالشمس الاستهلالية . ومما لا يخفى على القارىء أن هناك توتراً خلاقاً وتوظيفاً إبداعياً لمبدأ الأضداد . فالظلام سلام والإشراق سلام ؛ الظلام سلام لأنه ظلام الإسراء ، والإشراق سلام لأنه سلام التصوف الإشراقى .

٢ - السرد والمناخ الشبقى

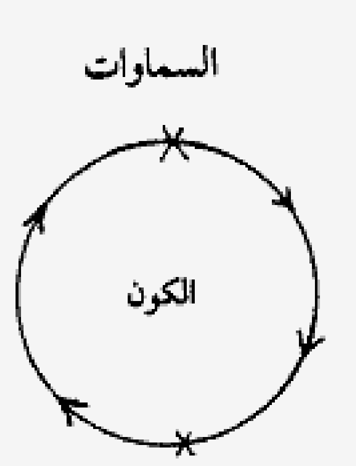
ليست «قراءة» مجرد تعبير شعرى عن حال أو مقام . هى قص لحدث ذى بعد زمانى ومكانى . وبهذا فهى تدخل فى الخطاب السردى . ويمكننا تقسيم القصيدة إلى وحدات سردية كما يلى :

1	١ - ٣	غروب الشمس
2	٤ - ٩	النساء يجلبن الماء (بعد الغروب)
3	١٠ - ١٥	نوم الطبيعة
4	١٦ - ١٩	نوم الشاعر
5	٢٠ - ٢٥	بداية الرؤية
6	٢٦ - ٤٢	رحلة الشاعر
7	٤٣ - ٥٩	مشاعر الشاعر
8	٦٠ - ٦٩	وصف السماء
9	٧٠ - ٧٢	النساء يجلبن الماء (قبل الفجر)
10	٧٣ - ٩٠	طلوع الشمس وهبوط الشاعر

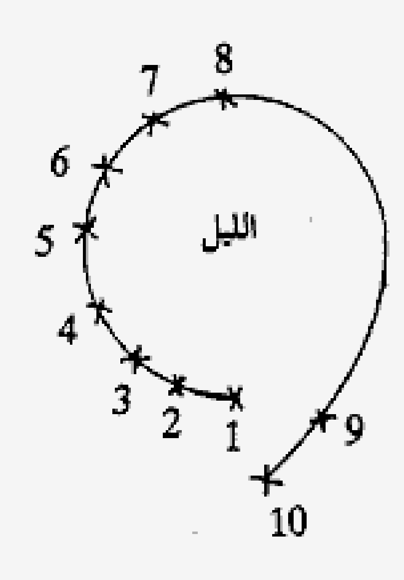
ويساعدنا هذا التوزيع على اكتشاف انتظام عملية التسلسل السردى فى القصيدة . فبالرغم من الصور البلاغية الغريبة ، والمناخ الصوفى السائد ، وكثافة الرموز ، نجد التسلسل سائراً على نسق أرسطى : البداية ← الوسط ← النهاية . فالتعاقب الزمنى غير مفرّط فيه . وهكذا نرى أن التشابه بين الإبداع السريالى والإبداع المطرى ليس إلا على صعيد الصورة البلاغية ، ولكنه ليس على مستوى الحبكة ؛ لأن السرياليين حطموا التعاقب الزمنى فى أعمالهم . إن هناك هيكلا سردياً فى القصيدة يشكل أساساً يسمح لمؤلفها بأن يجدد الصور البيانية ويبتكر . وهل هناك أنسب مكاناً للصور الغريبة من الحلم ؟ والحلم موضوع هذه القصيدة ، وهو مضمونها وشكلها .

ولو راجعنا الانتقال المكانى والتحول الزمانى المضمرين فى القصيدة لوجدنا أنهما يستديران وإن كانا لا يتطابقان :

الدورة المكانية

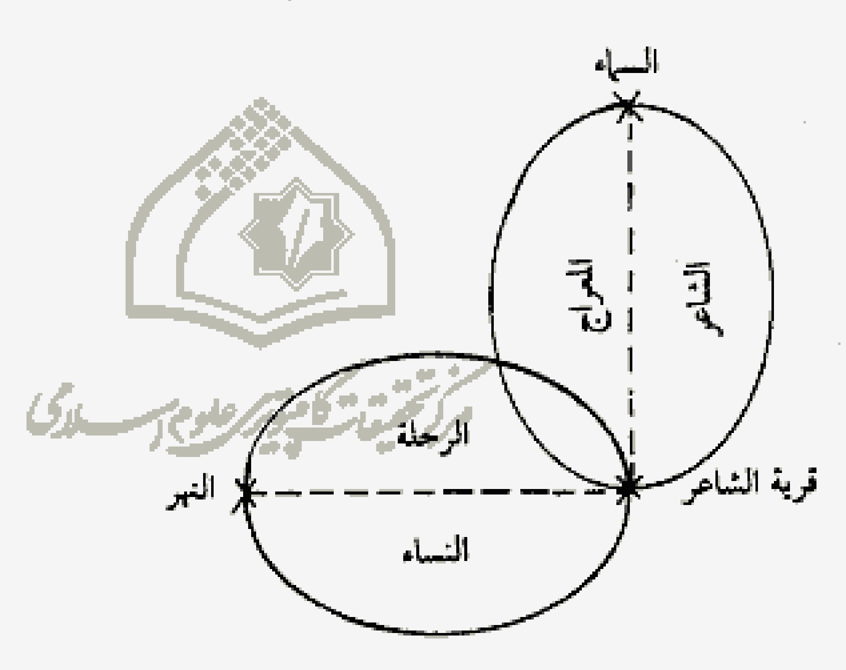


الدورة الزمانية



ولو تأملنا هاتين الاستدارتين لوجدنا أن هناك دائرة منغلقة ودائرة منفتحة ، والقصيدة تتولد من جدليتها ؛ من تناظرهما واختلافهما . وهما يشكلان بنية متحركة . فالقصيدة تبدأ فى مكان - ولنسمه قرية الشاعر - وتنتهى إليه ، كما أنها تبدأ بغروب الشمس وتنتهى بطلوعها . والموتيف السردى بعد الأول وقبل الأخير هو واحد (خروج النساء فى طلب الماء) . ولننظر مليا إلى الدورة الزمانية لنرى كيف أن الصعود يتم عبر 8 - 1 ، ولكن الهبوط يتم عبر 10 - 9 ؛ أى أن الصعود متدرج كالسلم ؛ والهبوط فجائى واندفاعى ، وربما كان فى هذا سر مرتبط بالخلق العضوى والإبداعى .

إن الشكل المضمر فى معراج الشاعر - كما فى رحلة النساء المستترة فى القصيدة - دائرى . والرحلة النسائية - ككل الرحلات الأرضية - أفقية المحور . أما المعراج ، وهو رحلة سماوية ، فهو عمودى المحور ، كما يبين الرسم التالى :



وفى القصيدة توظيف شبقى للعمودى والأفقى من ناحية ، ومن ناحية أخرى للدائرى والمستقيم[٢٦] . فلنرجع إلى نص القصيدة . تطرح القصيدة منذ أول سطر الدائرى والمستقيم كما أنها تملى من خلالهما تداعيات شبقية :

١ - تلبس الشمس قميص الدم . . .

فهنا يرتبط قرص الشمس وكرويته بقميص الدم . ومع أن الدم مؤشر عنف فهو أيضاً مؤشر الشبق والخلق ، على الأقل فى معجم الشاعر . يقول محمد عفيفى مطر فى إهدائه **كتاب الأرض والدم** :

(إلى ولدىّ الطالعين من دمى عنقودين من عناقيد الشهوة للسعادة وشجاعة الحلم وانتظار الشمس والقمر . . إلى ناهد ولؤى) .

وقميص ملطخ بالدم لن يثير فى قارىء عربى إلا صورة جرح شبقى ، جرح لا مفر منه فى جدلية الخلق . وعندما يقع القارىء عند إتمام السطر على كلمة «جرح» يكون التواطؤ بين الشاعر والقارىء مكتملا :

١ - . . . . ، فى ركبتها جرح بعرض الريح ،

وكلمة العرض ككلمة الأفق تملى على القارى فكرة الأفقى ، كما أن النخل يوحى بالعمودى الشامخ . أما الدم والطير فيمثلان الانفراط الذى يتم عند التقاء الأفقى بالعمودى .

وفى المقطع التالى (٤ - ٩) نجد نساء النهر ، ونجد استخداماً مكثفاً لنون النسوة ، اختياراً من الشاعر لا اضطراراً . وهو بهذا يخلق جوا مفعماً بالأنوثة . ما المعادل الأيقونى لهذ الأنوثة ؟ هو تكور الدائرة :

٥ - خلاخيل من العشب - استدارات من

٦ - الفضة والطمى ، اشتهاء بللته رغوة الماء ،

ونجد أن الشكل الذى يوحد الخلاخيل والاستدارات والرغوة هو الدائرة . فى هذين الشعارين مجال يسمح لمقال مسهب عن الأسلوبية والشعر ، ولكن الظروف لاتسمح إلا بوقفة قصيرة . ففى أول قراءة نحس بأن هناك مشكلة فى التنقيط ، حيث نجد واصلة خطية (-) بين «العشب» و «استدارات» فنتساءل كيف يركب الشاعر كلمة موحداً بين متباينين كالعشب واستدارات ؛ إلا أننا - بعد التأمل - نجد أن هناك أسباب وصل وتشبيه . فالشاعر يربط بين تعبيرين لا بين كلمتين :

(خلاخيل من العشب) - (استدارات من الفضة والطمى)

كما أن الشاعر يتمرد على الرتابة ؛ فكل تعبير مضاف هو تنويع لا تكرار :

خلاخيل من العشب

استدارات من الفضة والطمى

اشتهاء بللته رغوة الماء

فكل صورة من هذه الصور تنطوى على الدائرة إلا أنها تبتعد عن جمود القولبة فى التركيب . وهكذا يبقى القارىء فى حالة توتر ذهنى ممتع . ولكن الشاعر لا يكتفى بهذا ، فهو يتلاعب مع قارئه على مستوى آخر . ففى صورة :

اشتهاء بللته رغوة الماء

يتحتم على القارىء أن يستحضر الكلمة التى تبطن «رغوة» ، والتى سرعان ما يكتشف أنها «رغبة» (وهكذا يختلط الدائرى بالشبقى على مستوى الصورة) . ولنحلل كيف يتم الاستبدال اللاواعى لرغوة برغبة . إن كلمة «اشتهاء» تفرض تداعيات متعددة ؛ وهى تمثل نقطة إشعاع لدلالات مصاحبة لها : فاشتهاء تثير فى ذهن المتلقى «الشهوة» و «الأمنية» و «الرغبة» و «الطلب» و «التوق» ، الخ . وتقوم الكلمة «رغوة» بالتقاط التداعى الذى ينسجم معها صوتياً ، وهو بالضرورة «رغبة» . ومتعة القارىء تكمن فى تضافر مستويات مختلفة وتنسيقها لتشكيل نسيج القصيدة .

وهذا التلاعب والاستدراج الذى يقوم به الشاعر يشكل تكتيك القصيدة ويستمر طوالها . ولهذا التكتيك بعد إيقاعى أيضاً ؛ فالقصيدة تتأرجح بين البيت الذى يشكل وحدة معنوية وإعترابية مكتملة ، والبيت الذى لا يكتمل إلا عن طريق التضمين العروضى أو التدوير . فالسطر التالى يشكل بيتا مستقياً :

٥٨ - فعرفت أنى على المعراج أتمشى فى مقصورة اليقين الأوحد .

أما السطران التاليان فيمثلان التدوير فى القصيدة :

٧٩ - والشمس تولج أطراف الليل فى قفازات الأرجوان وجوارب

٨٠ - الذهب المسبك وغير المسبوك

والتلاعب الإيقاعى بالتدوير يتقاطع مع التلاعب المجازى بالتكوير .

والآن لو رجعنا إلى المقطع الثالث (١٠ - ١٥) لوجدنا القصيدة تنتقل إلى جو الذكورة بعد أن كان المقطع الثانى يشع أنوثة . ففى المقطع الثالث نقع على :

المحاريث	(سطر ١٠)
الثعابين	(سطر ١١)
الثيران	(سطر ١٣)

وتجمع هذه الكلمات الثلاث الثاء صوتياً ، والجمع صيغة ، والمذكر جنساً ، والذكورة مدلولا . فكل من «الثور» و «الثعبان» رمز شائع للذكورة ، كما أن «المحراث» يرتبط أيضاً بفكرة الذكورة فى أعمال مطر ، حيث يقول الشاعر فى قصيدته الأخيرة «فرح بالنار» :

أنت الفضاء المقبب والحرث لى

كما أن الصورة موجودة فى القرآن الكريم :

«نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم»

(سورة البقرة : ٢٢٣)

وتتصاعد الصور الشبقية ، حيث يترجل الشاعر ليمتطى

٢٦ - مهرة تطلع من بيت أبى :

لكن ما دلالة «تطلع من بيت أبى» ؟ وهنا تسعفنا لغة التنقيط وعلامة الترقيم (:) التى تشير إلى الترادف التفسيرى أو التماثل المعنوى .

٢٧ - تطوى المسافات لها

٢٨ - الفضة والبرق على حافرها ضوءاً غرناطة والأرض وراء النهر .

٢٩ - والزئبق والكحل بعينيها مرايا اشتعلت بالطلل الواسع .

فهذه السطور الثلاثة مداورة لفظية تدل على أن المهرة مهرة عربية . فعندما يقول الشاعر «بيت أبى» (سطر ٢٦) لا يمكن للقارىء أن يحدد معنى ذلك ، ولكن الشاعر يستطرد ليصف المهرة وتوهج حوافرها الذى يمثل أضواء تمتد بين الأندلس والأرض وراء النهر ، مستحضراً بذلك امتدادات الوطن العربى . ويتناظر أطراف المهرة بأطراف الوطن البعيدة نستنتج أن المقصود هو عروبة المهرة . وفى السطر ٢٩ يستطرد الشاعر ليصف عينى المهرة وهى تعكس الأطلال ، والأطلال ترتبط بالتراث العربى كما يقدمه لنا الشعر . وهكذا يوثق هذا السطر ما قبله . كما أن المهرة العربية ليست إلا تخصيصاً للخيول العربية التى ترتبط فى ذهن المتلقى بالسرعة والرشاقة والأصالة ، وتوحى بالبداوة والفروسية . وهكذا يثير هذا المقطع بصوره مناخاً عربياً .

وتستمر التداعيات الشبقية فى القصيدة من خلال المفردات والصور والتوسع الدائرى :

٣٤ - وتعلو قامتى فى جسد الحلم :

٣٨ - اتسعت دائرة الأرض

٥٩ - واتسعت دائرة الأرض

٦٠ - السماوات سراويل يتفتقن عن خاصرة النهر الحى

٦١ - نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة . . . .

ولكن حتى لا يخيل إلينا أن المسألة مسألة عرس عادى يقول الشاعر :

٦١ - . . . . والإشراقيون المرامسة

٦٢ - والعرفاء يقيمون وليمة الجذل النورى ،

فالعرس عرس كونى ، تتوحد فيه الخلائق توحداً لامتناهيا « إلى آخر ما تعيه الذاكرة من الأعداد » .

٦٦ - المرامسة ينسجون بردة السماع والطرب

٦٧ - ويفرشونها للقبيلة النبيلة والوحش والطير مستراحا

٦٨ - وكنفا وتوطئة لتعارف ومصاهرة الخلائق مثنى وثلاث

٦٩ - ورباع وإلى آخر ما تعيه الذاكرة من الأعداد .

وفى هذه الرحلة المحولة يرتحل الوطن أيضا لا الشاعر فقط . والرحلة هنا مرادف للتحول والتجدد والاخضرار :

٧٤ - بيت أبى مرتحل فى جسد الحلم .

فلا عجب أن نجد الفرات والنيل يخصبان الصحراوات بتوحد فيه بريق الشبق ونار التجدد :

٧٥ - الفراتان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب

٧٦ - وسراويل دم متنشر يخلعها البحر

٧٧ - فتلبس الصحراوات وتزين الأرض الواسعة وشظايا
الخرائب ببهاء الصاعقة وخضرة النار

وأخيرا يكتمل المجاز الشبقى فى الدم المخثر والماء المنقذف :

٨٦ - انتشرت رائحة النوم الظلامى وقاءت فرش الصوف ،

٨٧ - ارتمت الحفة القطن المنداة . . .

٨٨ - سلام عنبكوت من دم خثره أن التقاطيع تشابهن . . .
سلام /

٨٩ - جسد يهجره الماء

٩٠ - وماء هجرته الذاكرة . . .

وفى القراءة الاسترجاعية لابد أن نربط بين دلالة « الدم » فى المقطع الأخير ودلالة « الدم » فى المقطع الأول ، لتماثل أطراف القصيدة ؛ كما أنه لابد أن نحس بعد « ماء » المقطع الأخير بأهمية تراكم المائيات فى القصيدة :

سطر ٢ : ينابيع

سطر ٤ : النهر

سطر ٦ : الماء

سطر ٢٨ : النهر

سطر ٣٢ : ينابيع

سطر ٣٣ : الماء

سطر ٤١ : الماء

سطر ٤٣ : البئر

سطر ٤٦ : نهر

سطر ٤٧ : الينابيع

سطر ٦٠ : النهر

سطر ٦١ : البحر

سطر ٦٤ : النيل

سطر ٦٥ : الفيض

سطر ٧٠ : النهر

سطر ٧٥ : الفراتان / النيل

سطر ٧٦ : البحر

سطر ٨٩ : ماء

سطر ٩٠ : ماء

وتراكم المصطلحات المائية العشرين يخلق سيولة فى القصيدة .

أما من الناحية السمعية فيقوم الشاعر بخلق إيقاع شبقى عن طريق تكرار تصاعدى وهمسى . فمطر ينحو نحو استخدام كلمات تكرر وحدات صوتية فى داخلها ، كما فى « الشراشف » (سطر ٢٣) و « الخشاش » (سطر ٨٢) ، كما أنه مولع بالمحاكاة الصوتية ، أى اختيار كلمات تدل صوتيا على معناها ، كما فى « تصهل » (سطر ٧٣) و « همهمة » (سطر ٨٢) . كما أن طغيان حرف السين فى القصيدة على نحو يفوق الاستخدام العادى له فى الكلام وفى الشعر وحتى فى القصيدة المطرية ، له دلالته . وتقوم السين فى القصيدة بخلق مناخ خاص ؛ مناخ حميمى ؛ لأنها توحى بالهمس . كما أن أى قارىء - وبدون الرجوع إلى عملية إحصائية - سيحس بطغيان حرفى الفاء والضاد فى السطور التالية :

٦٣ السهروردى يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبز والسمك

٦٤ النيل المفضض ويأكل ملء الفوضى

٦٥ ويشرب ملء الفيض الذى لا ينقطع

وأنا لا أعرف إن كان لهذه الحروف المتواردة قيمة مستترة ، كأن يكون لها معنى يمكن استخراجه على طريقة الجفر ، أو لها قيمة مكنونة توازى استخدام الحروف فى بداية بعض السور القرآنية (فواتح السور) . ولكن ماأعرفه ولا أشك فيه هو أن تكرار هذه الحروف يخلق مساحات تجانس غض ، وموسيقى داخلية . ولهذا فله قيمة جمالية ووظيفة شعرية .

٣ - خصوصية المجاز المطرى

كما نجد للبعثرة الأولى فى القراءة الاستكشافية وظيفة جمالية ، حيث توصل القارىء إلى شعور غامر بالتماسك ، كذلك نجد فى أول الأمر غرابة فى المجاز ولامألوفية فى الصور عند مطر . لكن لهذا وظيفة شعرية فى القصيدة أيضاً ؛ فهى تجعلنا نحس ببكارة اللغة وكأننا آدم يتعلم الأسماء . وهى تدهشنا وتوقفنا وتوجهنا من جديد . وعند التأمل نجد أن ماكان يبدو لنا مجازا غريبا يصبح شذرة منتزعة من أعماقنا ؛ وما كان عربدة لغة يصبح إيقاعا ، وماكان شطحا أسلوبيا يصبح مؤشرا ذاتيا وسرا مكنونا . فالصور المكدسة عند مطر ليست إلا مخزون الذاكرة وزاد التذكر ؛ كل صورة برعم يتفتح لو أمهلناه ، وقلما نمهل فى عجلتنا . . .

١٢ - سلام ظلامى يتكوم قشا ناعما وزغبا .

من يقرأ هذا البيت فلا يجد فيه صدى ؟ ومن منا لا يسترجع عن طريق هذا البيت إحساسه الخاص بمساء خاص فى مكان خاص وهبوط الظلام سلاما وبردا ؟ وكيف يمكننا أن نوصل إلى الآخرين هذا الشعور القديم المنسى ، الرقيق الناعم ، إلا باقتراض كلمات الشاعر :

١٢ - سلام ظلامى يتكوم قشا ناعما وزغبا .

ومن منا لا يتصدع فرحا بهذه الصورة التي تكشف له أسرار القراءة :

٥٢ - .... قوة
الاستحضار بعدد من صور الذاكرة المهشمة

وهكذا نقع بين سطر وآخر على صور تهزنا وترفع القمع عن ذكرياتنا . كما تفاجئنا أحيانا صور فى منتهى الغرابة المجازية ، تكشف لنا عن صورة صادقة لواقع معيش . فمطلع القصيدة (سطر ١ - ٢) يصور لنا الغروب فى الريف العربي من الخليج إلى المحيط ، بشمسه وأفقه ، بطيره ونخله . وسأتوقف عند المطلع ، انطلاقا من نظرية إدوارد سعيد النقدية ، التي تؤكد دور البدايات فى التشكيل الفنى والأيديولوجى [٢٧] .

يستخدم الشاعر الشمس بوصفها رمزا إشراقيا ، وتداعيات شبقية حسية ، وصورة واقع رعوى . وهذا التكثيف الدلالى هو طابع سطر الشعرى . ولو حللنا الصور فى السطر الأول من القصيدة لوجدنا جانبا من خصوصية المجاز المطرى .

« تلبس الشمس قميص الدم ، فى ركبتها جرح بعرض الريح » . فالصورة الأولى « تلبس الشمس قميص الدم » تمثل ماأطلق عليه « الاستعارة المولّدة » ، أوما يسمى بالإنجليزية telescoped metaphor . الاستعارة - كما يقول البلاغيون العرب - تشبيه حذف منه المشبه أو المشبه به . ويناظر هذين المصطلحين ماسماه رتشاردز I. A. Richards بالمحمول tenor والمحمول به vehicle. فلو رجعنا إلى «تلبس الشمس قميص الدم » وجدنا أنها مشبه به . أما المشبه فهو « تنزف الشمس » . ولكن « تنزف الشمس » بدورها استعارة ، وهى مشبه به . أما المشبه الذى تؤدى له فهو « تغرب الشمس » ، كما يبين الجدول التالى :

تلبس الشمس		
	تنزف	
		تغرب الشمس
	الشمس	
قميص الدم		

وغنى عن القول أن هذه التوليد الاستعارى أو التربيع المجازى تكنيك شعرى يوازى ما تفعله شهر زاد عند قصها لحكايات ألف ليلة وليلة [٢٨] .

كما أننا لو رجعنا إلى صورة « فى ركبتها جرح بعرض الريح » لوجدنا أنها مجاز ذهنى conceit ، يبدو لأول وهلة غريبا لامعقولا ، إلا أن الغربة سرعان ما تنقشع ليحل محلها شعور بالائتلاف ، بعد اكتشاف قواعد الشبه والتناظر . فعرض الجرح بعرض الريح ؛ وهو تشبيه غريب لأننا غير متعودين على التحدث عن عرض الريح وطولها ، لأنها غير ملموسة . وعرض الريح ليس مسافة تقاس ؛ فهو بعد لامتناه يوازى الأفق . وهذا ماترمى إليه الصورة ؛ فالجرح جرح عرضه غير محدد ، واسع وفسيح كالريح . وهذا مقبول فكريا ، بل مستحسن ، لأننا نتعامل مع جرح مجازى ، ومن السخف أن يكون لجرح مجازى عرض يحدد بالمسطرة . فما كان يبدو لنا صورة ملفقة يكشف عن مقارنة مفيدة . وهكذا نرى أن الإغراب ليس من أجل الإغراب ، بل من أجل حشد معان بشكل مثير ذهنيا وحسيا .

ولو تأملنا علاقة صورة « فى ركبتها جرح بعرض الريح » بما قبلها وما بعدها لوجدنا نظاما مجازيا ؛ فالصور لا تتراكم ولا تتكدس بقدر ما تتولد وتتواصل . ففى الصورة الأولى من القصيدة « تلبس الشمس قميص الدم » ، نجد الشمس نازفة ، وبعدها نجد عضوا من أعضاء الشمس المجسدة وهو الركبة ، ثم نجد فى هذه الركبة جرحا ، ومن ثم نلاحظ عرض الجرح ونقارنه ؛ كل هذا فى استعارة تمثيلية . هذا التخصيص والحس بدقائق الأشياء وتفاصيلها الحميمة ، ووصف ماهو مجازى واستعارى وصفا دقيقا - كل هذا يجسد المشهد ، ويجسم الصورة فلا تبقى مسطحة ، بل تكتسب بعدا ثالثا . يتقاطع مطر فى هذا التجسد الواقعى لما هو رمزى ووهمى مع أساليب القص عند « كافكا » و « وجارثيا ماركيز » .

ولو رجعنا إلى الصورة التى تأتى بعد « جرح بعرض الريح » ، وهى : « الأفق ينابيع دم » ، لوجدنا أن الصورة الثانية نظير للصورة الأولى ، وكأن الصورة رأت نفسها فى المرآة . فكما أوضحنا ، « جرح بعرض الريح » تعنى « جرح بعرض الأفق » . كذلك « الأفق ينابيع دم » تعنى « أفق ينزف دما » ، أو - بعبارة أخرى - « أفق مجروح » . ولا يقف بين : « الجرح بعرض الأفق » و « الأفق المجروح » إلا المرآة .

وهناك سطور قد تبدو مقحمة أو ناتئة فى القصيدة عندما يقرؤها قارىء قراءة نثرية لا شعرية ؛ أى يتعامل مع تسلسل القصيدة عبر نموذج نثرى . فمثلا المقطع الثانى من القصيدة (سطر ٤ - ٩) يصور النساء فى ذهابهن إلى النهر لجلب الماء . والمرأة الريفية لاتخرج إلا قبل شروق الشمس وبعد غروبها حشمة وحياء ، حتى لا تكشف الشمس عن وجهها . ولكن لماذا تتباكى النساء ؟

٨ - يبكين بكاء طازج الدفء . . .

المنطق النثرى لن يفسر لنا هذا البكاء فلا داعى له ؛ أما

المنطق الشعرى فيمهد للبكاء عبر صور الجرح وفكرة الغروب التى تثير الأسى واللوعة والألم . فالبكاء هنا استجابة لإيحاءات وتداعيات مرتبطة بالإطار الوقتى وصوره ، والتراسل بين الزمان والمكان والأشخاص وكأنهم نسيج واحدٌ ، يمثل سمة من سمات مطر الشعرية . والمسألة ليست مسألة استعارة يتم فيها نقل صفة ما من نوع إلى نوع آخر . نجد عند مطر ما يمكن أن يسمى بتراسل الأنواع ، حيث تتجاوب النساء مع الشمس فى جدلية المجاز . كما يتجاوب الشاعر مع رسوم شراشفه الشجرية التى تعديه بشجريتها فينقلب أوراقا وثمارا وأغصانا :

٢٣ - ترجلت عن رسوم الشراشف ورائحة المخدات

٢٤ - فهل تركت الأغطية على وجهى رسومها الشجرية البارزة !!

٢٥ - وجهى ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو . . .

فالاستعارة أشبه ماتكون بتوحد نوعين أو حاستين ، أو حلول إحداهما فى الأخرى . أما التراسل فأشبه مايكون بالجدل بين نوعين أو حاستين يكون بينهما حوار . ونجد فى شعر مطر التراسل والاستعارة وأحيانا تفاعلهما . يتحول الشاعر إلى شجرة عن طريق التراسل :

٢٥ - وجهى ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو . . .

والشجرة ليست شجرة نباتية بل استعارة ؛ هى شجرة الحياة (الروحية) عندما تخضر وتثمر .

وهكذا نرى - بعد استقراء « قراءة » - كيف يتحول النص إلى ينابيع مجاز تفيض بالدلالة . فغموض المعنى ناتج إما عن كسل القارىء أو استعجاله أو انصرافه عن النص . فالقارىء الذى يطلب الاستهلاك السريع للصور والمجازات لن يجد غرضه فى القصيدة المطرية . فشعر مطر يطالب بإسهام القارىء فى عملية القراءة . وهذا الإسهام يتجاوز مرحلة « الاستقبال » لتصل إلى مرحلة « العمل » ؛ فالقارىء « يعمل » ذهنيا قبل أن يستمتع بالقصيدة . والعمل فى المفهوم الماركسى تحويل إنتاجى يقوم به فاعل . وهذا الفعل يحدد هوية فاعله . ولهذا قلت فى البداية إن استقراء المستغلق مؤشر هوية .

بقى أن أقول إنه لابد من التوقف وإن كان هذا الانتهاء ليس انتهاء . لكننى أرجو أن يكون فى هذا معنى ما ، لقارىء ما ، يجعله يودع - فى يوم ما - المرافىء القديمة والأرض المستقرة ، مندفعا إلى خطر الإبحار ولذته . وفى هذه الرحلة ليس من رجوع حتى وإن عادت السفينة ، لأن الذى يرجع هو آخر .

الهوامش

* من قصيدة « تائه ليس تائها » - جريدة الثورة (العراقية) ، الملحق الثقافى ، ١٩٧٨/١١/٢٦ . .

** Roland Barthes, **Le Plaisir du texte** (Paris: Seuil, 1973) p. 59.

(١) ولد محمد عفيفى مطر فى ١٩٣٥/٥/٣٠ فى قرية رملة الأنجب بمحافظة المنوفية فى مصر ، وقد قضى فيها طفولته وصباه ، وأنهى دراسته الابتدائية والمتوسطة والثانوية فى المحافظة - التحق بجامعة عين شمس ، وكان مراوحا بين القاهرة (الجامعة) وقريته رملة الأنجب ، وتخرج بشهادة ليسانس فلسفة عام ١٩٦٦ . عمل مدرسا للفلسفة فى كفر الشيخ فى الدلتا ، ومارس الصحافة الأدبية فى العراق بين ١٩٧٧ - ١٩٨٣ وهو يقيم الآن فى قريته . راجع لمزيد من المعلومات عن خلفيته الثقافية خضير عبد الأمير « حوار مع الشاعر محمد عفيفى مطر » **الطليعة الأدبية** السنة ٦ ، العدد ٧ (تموز ١٩٨٠) .

(٢) نشر محمد عفيفى مطر الدواوين التالية :
من دفتر الصمت(دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٦٨) .
ملامح من الوجه الأنبادوقليسى (بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٩)
الجوع والقمر (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٢)
رسوم على قشرة الليل (القاهرة : دار آتون ، ١٩٧٢)
كتاب الأرض والدم (بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٢)
شهادة البكاء فى زمن الضحك (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣)
والنهر يلبس الأقنعة (بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٥)
يتحدث الطمى (القاهرة : مدبولى ، ١٩٧٧)
كما أن للشاعر دواوين لم تنشر :
مكابدات الصوت الأول
رباعية الفرح
أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت
وللمزيد من المعلومات عنها راجع : محمد عفيفى مطر « اللحظه الشعرية شجاعة انقلابية نادرة » (مقابلة) فى **المستقبل** ، السنة ٤ ، العدد ١٦٩ (١٧ آيار/مايو ١٩٨٠) .
وبالإضافة إلى الدواوين فله قصائد منشورة فى مجلات وجرائد مختلفة ، أشير منها إلى قصائد ما بعد « قراءة » (التى تمكنت من العثور عليها) :
« محنة هى القصيدة » - **الثورة** ١٩٧٧/١١/٢٤ .
« امرأة . . . إشكاليات علاقة » **الأقلام** ، السنة ١٢، العدد ٢ (تشرين الثانى ١٩٧٧) .
« هل الانتظار هو » **الأقلام** ، السنة ١٣ ، العدد ٢ (آذار ١٩٧٨) .

« أول الحلم آخر الحلم » - آفاق عربية ، السنة ١٣ ، العدد ٨ (نيسان ١٩٧٨) .
« زجر الطير » الثقافة العربية ، السنة ٥ ، العدد ١٠ (تشرين الأول ١٩٧٨) .
« فرح بالتراب هو الصبى » الثورة ٤/٤/١٩٧٨ .
« ليست النجوم ولا الماء » الثورة ٨/٦/١٩٧٨ .
« تائه ليس تائها » الثورة ١٦/١١/١٩٧٨ .
«امرأة تلبس الأخضر دائما ورجل يلبس الأخضر أحياناً» - الثورة ١٦/٤/١٩٧٩ .
« غنائية حجر الولاء والعهد » الثورة ٦/٦/١٩٧٩ .
« فرح بالماء » - الفكر العربي المعاصر ، العدد ١٠ (شباط ١٩٨١) .
« فرح بالنار » - الأقلام ، السنة ١٧ ، العدد ٩ (أيلول ١٩٨٢) .
وقد نشرت القصيدة الأخيرة أيضاً في مجلة إبداع المصرية : السنة ٢ ، العدد ٣ (مارس ١٩٨٤) .

(٣) محمد حافظ دياب « أحزان بيدبا » الآداب السنة ١٩ ، العدد ٤ (أبريل ١٩٧١) ص ٧٥ - ٧٩ .
صبرى حافظ «من دفتر .. الصمت» الآداب ، السنة ١٧ ، العدد ٨ (آب ١٩٦٩) ص ٥١ - ٥٦ .
نفيسة محمد قنديل « بين البكاء والضحك شهادة لكل أوان » . الأقلام ، السنة ١٦ ، العدد ٣ (كانون الثاني ١٩٨١) ص ١٢٨ - ١٤١ .
عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (القاهرة : دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة) ص ١٦١ - ١٦٤ .
على عشرى زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر (طرابلس : الشركة العامة للنشر ، ١٩٧٨) . ص ١٤٩ - ١٥٠ ، ص ٣٦٠ - ٣٦٢ .
ـــــ ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (القاهرة : دار العلوم ، ١٩٧٨) ص ٨٩ ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .
محمود أمين العالم : «لغة الشعر العربى الحديث وقدرته على التوصيل » (بحث قدم فى ندوة قضايا الشعر العربى المعاصر فى الحمامات ، تونس ٤ - ٥/ ١٩٨١) .
رفعت سلام «فلتضربي يا مياه الكتابة» إضاءة ٧٧، العدد ٢ (ديسمبر ١٩٧٧) ص ٥١ - ٥٦ .

(٤) H. J. C. Grierson, **John Donne, Vol. II** (London : Oxford University press, 1912).

(٥) William Empson, **Seven Types of Ambiguity** (Harmondsworth: Penguin, 1977)

(٦) راجع بصورة خاصة أعمال ياكوبسن عن لغة الشعر :
Roman Jakobson, **Questions de poetique,** Paris: Seuil, 1973)
-----------------**Sound and Meaning,** (Cambridge: MIT Press, 1978)

(٧) Michael Riffaterre, **Semiotics of Poetry** (Bloomington: Indiana University Press, 1978) .

(٨) تقع أعمال بيرس فى مجلدات عدة ، راجع على الأخص :
Charles Hartshorne and Paul Weiss, eds., **Collected Papers of Charles Sanders Peirce,** Vol. II (Cambridge: Harvard University Press, 1932) .

(٩) له مؤلفات عدة . راجع على الأخص :
Paul Ricoeur, **Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning** (Port Worth: The Christian University Press, 1976).

(١٠) مصطفى ناصف ، نظرية المعنى فى النقد العربى (القاهرة دار القلم ، ١٩٦٥)
ـــــ ، مشكلة المعنى فى النقد الحديث (القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٧٥) .

(١١) نصر حامد أبو زيد ، الاتجاه العقلى فى التفسير (بيروت دار التنوير ، ١٩٨٢) .
ـــــ ، فلسفة التأويل (بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣) .

(١٢) أستخدم تعبيرى الدال المدلول كما استخدمها سوسير . لقد ميز سوسير فى العلامة اللغوية بين الدال Signifiant وهو الجانب الصوتى من الكلمة ، والمدلول Signifie وهو المفهوم الذهنى للكلمة . راجع :
Ferdinand de Saussure, **Course in General Linguistics** (New York: Philosophical Library, 1959)
وترجمته التى ستنشر قريبا فى قراءات فى السيميوطيقا ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد .

(١٣) التناص هو تضمين نص لنص آخر أو استدعاؤه ؛ وفيه يتم تفاعل خلاق بين النص المستحضر بكسر الضاد والنص المستحضر بفتح الضاد .
راجع العدد الخاص بموضوع التناص فى المجلتين الأدبيتين :
Poetique 27 (1976)
ألف : مجلة البلاغة المقارنة ٤ (١٩٨٤) .

(١٤) راجع مقابلة بعنوان « محمد عفيفى مطر يقول .. » فى ملحق الفجر الجديد ٢٧/٩/١٩٧٧ .

(١٥) أدونيس ، الثابت والمتحول I, II, III (بيروت : دار العودة : ١٩٧٤ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨) .

(١٦) راجع علاقتها بصورة خاصة بقصيدة « كتاب المنفى والمدينة » - الكاتب السنة الثامنة ، العدد ٩٢ (نوفمبر ١٩٦٨) ص ٩٢ - ٩٩ .

(١٧) كما أن مفهوم الذاكرة الذى يتجاوز المنطق يمكن أن يرتبط بمفاهيم جبرية كشفت لنا عنها نظرية النسبية وحساب التغاير (التفاضل والتكامل) والهندسة اللاكمية ، حيث توصل العلم إلى تمييز غير مقبول منطقياً ولكنه صحيح ومثبت رياضياً ، كالتمييز بين نوعين من اللاتناهى ، أحدهما أكبر من الآخر . ومن الطريف أن العالم كانتور George Cantor (١٨٤٥ - ١٩١٨) الذى اكتشف هذا النوع الجديد من اللاتناهى الذى فوق اللاتناهى المعروف سابقاً . وقد أطلق عليه اسم حرف : ألف . وإن كان لهذه الاكتشافات دلالة فهى أن هناك « منطقاً رياضياً إنسانياً » يتجاوز « منطق المنطق الإنسانى » ، وأعتقد أن للشعر قرابة به .

(١٨) راجع مقدمة محمد عفيفى مطر لديوان :
على يوسف قنديل ، كائنات على قنديل الطالعة (القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦) ص ٣ - ٢٠ . كما نشرت طبعة أخرى من الديوان فى دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٨٢ .

(١٩) راجع حوار شوقي فهيم مع محمد عفيفي مطر بعنوان « الحلم منهج في رؤية العالم ، ومنهج في تغيير العالم» . الرأى ٢٦/٨/١٩٧٧ ، بالإضافة إلى المرجع السابق .

(٢٠) راجع كتاب إدوارد سعيد الأخير :

Edward Said. **The World, the Text and the Critic.** (Cambridge: Harvard University Press. 1983).

وتقديمي له بعنوان « نقد النقد » فصول ، ١٧ - ١ (أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٣) ص ١٨٥ - ١٩٧ .

(٢١) راجع أثر تصميم الصفحة الشعرية على دلالتها في مقال :

Gerard Lapacheri. The Poetic Page: A Semiological Study A-lif: **Journal of Comparative poetics, no. 2: (1982)** pp. 51 - 66

(٢٢) مجدى وهبة ، **معجم مصطلحات الأدب** (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ص ٤٦٩ .

(٢٣) راجع

Andrew Welsh **Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics** (Princeton: Princeton University Press. 1978).

(٢٤) راجع

Miguel Asin Palacios. **Islam and the Divine Comedy (London: Frank Cass, 1926)**

(٢٥) محيى الدين بن عربي ، **الفتوحات المكية** ، السفر الأول (القاهرة : الهيئة المصرية ، ١٩٧٢) ص ٢٦٠ .

(٢٦) لتعريف مصطلح « الشبق » راجع محاورة أفلاطون : الوليمة

Plato. **The Symposium** (Harmondsworth: Penguin. 1979).

(٢٧) Edward Said. **Beginnings: Intention and Method** (New York: Basic Books. 1975)

(٢٨) راجع كتابي :

Ferial Ghazoul. **The Arabian Nights: A Structural Analysis** (Cairo: National Commission for UNESCO, 1980)



قــــراءة *

محمد عفيفى مطر

١ تلبس الشمس قميص الدم ، في ركبتها جرح بعرض الريح ،
٢ والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل . .
٣ سلام هى حتى مشرق النوم . . سلام/
٤ ونساء النهر يطلعن :
٥ خلاخيل من العشب - استدارات من
٦ الفضة والطمى ، اشتهاء يلله رغوة الماء ،
٧ تصايحن على الطير ، وبالشيلان يمسحن زجاج الأفق ،
٨ يبكين بكاء طازج الدفء . .
٩ سلام هى حتى مشرق النوم . . سلام°/
١٠ ضمت الحقول ركبتيها واستراحت أسنّة المحاريث
١١ ونامت الثعابين
١٢ سلام ظلاميّ يتكوم قشا ناعما وزغبا
١٣ والثيران أغفت واقفةً تتكسر أنجم الليل في
١٤ حدقاتها الفسفورية الغائبة . .
١٥ سلامٌ قناعٌ من ليل رحيم
١٦ نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحى
١٧ وخلت الأرض من كل دابة
١٨ فإذا قُضِيَتْ صلاة العتمة وأقبلت ملائكة الحلم وأشرق
١٩ النوم بنور شمسه الخضراء وآيته المبصرة

* عن الاقلام ، السنة ١٢ ، العدد ١٠ (تموز ١٩٧٧) ص ٥٤ - ٥٧ .

٢٠ فبرحمة منه خلعتُ أعضاء النهار وفتحت فى النصف الهالك

٢١ نافذة والتففت بالنصف الحى

٢٢ وقامت قيامة الرؤية :

٢٣ ترجلت عن رسوم الشراشف ورائحة المخدات

٢٤ فهل تركت الأغطية على وجهى رسومها الشجرية البارزة !!

٢٥ وجهى ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو . .

٢٦ مهرة تطلع من بيت أبى :

٢٧ تطوى المسافات لها ،

٢٨ الفضة والبرق على حافرها ضوءاً غرناطة والأرض وراء النهر ،

٢٩ والزئبق والكحل بعينيها مرايا اشتعلت بالطلل الواسع ،

٣٠ تعلو قامتى فى جسد الحلم ، أضىء ،

٣١ الشجرُ الطالع فى وجهى معقودٌ ،

٣٢ ودمع طازج الخضرة مكتوب على وجهى ينابيع

٣٣ وأقواسا من الماء الهلالىّ

٣٤ وتعلو قامتى فى جسد الحلم :

٣٥ سهيل وردة خافقة فى عروة القلب ،

٣٦ ينابيع دم معتمة تصحو ،

٣٧ خيول طلعت من جزء (عَمّ) ،

٣٨ اتسعت دائرة الأرض . .

٣٩ سلام هى حتى مطلع الفجر . . سلامْ/

٤٠ ركبتى مقصورة فى طرف الأفق ووجهى ازدحمت فيه

٤١ الكتاباتُ البروقُ الورقُ الأخضرُ والماءُ

٤٢ (الحروفُ/أمة من الأمم ، مخاطبون ومكلَّفون)

٤٣ الطيور انفجرت فى قبة الريح كما تنفجر البئر ،

٤٤ تذكرت ، هو الأفق الأريكة/

٤٥ جسدى مقصورةٌ أملك ملكا لم يكن لى ليس للغير ،

٤٦ تذكرت ومن تحتى نهر الصور الحية يجرى

٤٧ والينابيع تواشجن كما أقضى . .

٤٨ تذكرت فجاءت كرةُ الأرض وجاءتنى السماوات

٤٩ وأبدلن ثيابا بثياب .

٥٠ المزج بين خلائق الذاكرة وزواج ما ليس ذكرا بالأنثى

٥١ وما ليس أنثى بالذكر

٥٢ وفرح القوى الأرضية وهبى قوة الاستحضار بمدد من

٥٣ صور الذاكرة المهشمة

٥٤ فاستحضرت من الأطعمة والصور والسماع الطيب على ما أشتهى

٥٥ وطال الوقوف فى مقام «كن»

٥٦ وامتلأ الفرح بالأسئلة الغضة

٥٧ وتهدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة وبراعم الحيرة المنتبهة

٥٨ فعرفت أنى على المعراج أتمشى فى مقصورة اليقين الأوحد

٥٩ واتسعت دائرة الأرض ؛

٦٠ السماوات سراويل يتفتقن عن خاصرة النهر الحى

٦١ نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة ، والإشراقيون المرامسة

٦٢ والعرفاء يقيمون وليمة الجدل النورىّ ،

٦٣ السهروردىُّ يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبز والسمك

٦٤ النيلى المفضض ويأكل ملء الفوضى

٦٥ ويشرب ملء الفيض الذى لا ينقطع

٦٦ الهرامسة ينسجون بردة السماع والطرب

٦٧ ويفرشونها للقبيلة النبيلة والوحش والطير مستراحاً

٦٨ وكنفاً وتوطئة لتعارف ومصاهرة الخلائق مثنى وثلاث

٦٩ ورباع وإلى آخر ما تعيه الذاكرة من الأعداد .

٧٠ نساء النهر يكشفن عن الساق النحاسية والطمى وعشب

٧١ الخليقة الطالعة من كل نوم

٧٢ سلام هى حتى مطلع الفجر . . سلامْ/

٧٣ مهرة تصهل فى بيت أبى ،

٧٤ بنت أبى مرتحل فى جسد الحلم ،

٧٥ الفراتان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب

٧٦ وسراويل دم منتشر يخلعها البحر

٧٧ فتلبس الصحراوات وتزين الأرض الواسعة وشظايا

٧٨ الخرائب ببهاء الصاعقة وخضرة النار

٧٩ والشمس تولج أطراف الليل فى قفازات الأرجوان وجوارب

٨٠ الذهب المسبوك وغير المسبوك

٨١ صاعدة هى ومليئة

٨٢ هابط هو إلى همهمة الخشاش وتلاصق الدويبات

٨٣ وزواحف السعى

٨٤ ضاقت الخطوة . .

٨٥ فى مرقمة النصف النهارى التففت ،

٨٦ انتشرت رائحة النوم الظلامىّ وقاءت فرُشُ الصوف ،

٨٧ ارتمت الحفة القطن المنداةُ . .

٨٨ سلامٌ عنكبوتٌ من دم خشره أن التقاطيع تشابهن . . سلامْ/

٨٩ جسد يهجره الماءُ

٩٠ وماء هجرته الذاكرة . .

يوسف القعيد .. والرواية الجديدة

فدوى مالطى - دوجلاس

هل توجد رواية جديدة مصرية ؟ .

عندما نستخدم مصطلح « الرواية الجديدة » نقصد به الحركة الروائية التى بدأت فى فرنسا فى الخمسينيات من القرن العشرين ، والتى أطلق عليها هذا الاسم : Nouveau Roman . وتتميز هذه الحركة بعدة خصائص تجعل منها تعبيراً عن « الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية »[1] . ولكى نميز - فى هذه الدراسة - بين « الرواية الجديدة » التى تعبر عن الحركة الفرنسية فى الرواية ، والرواية الجديدة التى تعبر عن التجديد أو الحداثة فى الرواية ، سوف نقصر عبارة « الرواية الجديدة » على الحركة المعينة فى الرواية ، أى الـ Nouveau Roman ، فى حين نستخدم عبارة « الرواية الحديثة » لنعنى حداثة الرواية[2] ، أو تجديدها بشكل عام .

ومن أشهر الروائيين الفرنسيين المرتبطين بالرواية الجديدة : ألان روب - جريبه (Alain Robbe-Grillet) وميشيل بوتور (Michel Butor) وكلود سيمون (Claude Simon) ، على سبيل المثال . وسوف نركز فى هذه الدراسة على بعض روايات يوسف القعيد ، حيث يبدو لنا أنه يستخدم فى أكثر من رواية من رواياته الكثيرة طرائق أو أساليب تشابه طرائق الرواية الجديدة .

إن الحداثة فى الرواية المصرية فى السبعينيات قد أصبحت معروفة . وقد عالج عدة نقاد الأشكال الجديدة المستخدمة عند روائيى هذا الجيل[3] . والحق أن الرواية الحديثة فى مصر قد صارت - من خلال كتابة عدة مؤلفين - تثير ارتيابنا فى التحديد والتعريف التقليديين للرواية . وبما أننا لا نستهدف فى هذه الدراسة تقديم تاريخ أدبى شامل للرواية الحديثة فى مصر ، فسوف نعرض فى إيجاز الأشكال المختلفة للرواية المصرية الحديثة .

ولعل النوع الأشهر والأوضح من هذه الأشكال هو ذلك الذى يتجه إلى خلق خرافة نصية (Textual Fiction) تحل محل الصوت المباشر لراو معاصر ضمنياً . هذه هى الطريقة التى يسلكها جمال الغيطانى - على سبيل المثال - عندما يضع أمام القارىء نصاً حديثاً مسبوكاً على غرار نص قديم ، كأن يكون - مثلاً - نصاً تاريخياً من عصر المماليك[4] . وهذه الطريقة تغير - بالطبع - صيغة النص الخارجية ؛ إذ تتضمن الرواية أنواعاً مختلفة من النصوص ، كنداءات أو فتاوى أو حتى آيات من القرآن[5] . ونتيجة لتغيير الصيغة الخارجية تتغير أيضاً طبيعة السرد الروائى ، أى طريقة تقديم الحكاية .

وتمثل هذه الطريقة فى تغيير شكل الرواية التقليدية أو بنائها واحدة من الطرائق الحديثة المستخدمة حالياً فى الروايات المصرية

نفسها . ونستطيع أن نميز هنا بين نوعين من هذه الطرائق : فالنوع الأول يشتمل على الظواهر التى تمثل تغييراً فى السرد الروائى نفسه ، فى حين يمثل النوع الثانى تغييراً فى طريقة تسلسل الأحداث التى اعتدناها فى الرواية ؛ أى التغيير فى شكل الرواية من جهة ، والتغيير فى الحكاية التى تقدمها الرواية من جهة أخرى .

وإذا أخذنا - مثلاً - رواية مجيد طوبيا الأخيرة ، « ريم تصبغ شعرها »[٦] ، أمكننا أن نعد بعض وسائلها من النوع الثانى من الطرائق الحديثة المستخدمة حالياً فى الرواية الحديثة المصرية ؛ فهذه الرواية المثيرة تقدم إلينا جزئاً من سيرة ريم ، بطلة الرواية ، لكن من خلال مشاهد مختلفة ومستقلة ، حيث تبدو الرواية كأنها سلسلة أحداث أو نوادر مستقلة إلى حد ما ، وإن كانت فى مجموعها تتعلق بالبطلة نفسها ، وهى ريم .

ويمكن كذلك - بالطبع - تقديم سلسلة عادية من أحداث هى نفسها غير واقعية . ومثال ذلك ما نلاحظه فى رواية « اللجنة » لصنع الله إبراهيم[٧] .

وبالرغم من أننا قد ميزنا بين نوعين مما سميناه بالطرائق الحديثة فى الروايات ، وتناولناهما كأنهما ظاهرتان مستقلتان ، نجد مؤلفاً كمحمد مستجاب قد جمع بين هذين التغييرين . ففى روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » - على سبيل المثال - يخلق خرافة نصية جديدة ، تقود إلى استخدام الهوامش والتعاليق الفيلولوجية ، الخ ، لكنه يضيف إلى هذه الوسائل تغييرات فى قواعد العملية الروائية ، وتسلسلاً غير عادى للأحداث[٨] . وسوف يبدو واضحاً من تحليلنا لروايات يوسف القعيد أن ثمة علاقة بين الإبداع فى الأشكال الخارجية والسرد الروائى من جهة والإبداع فى تسلسل الأحداث فى الروايات نفسها من جهة أخرى .

لكن ميزة يوسف القعيد تتمثل فى أنه لا يستخدم هذه الوسائل فحسب ، بل يتخذ منها طريقة للتعبير عن فلسفة ما للرواية ، تقرب رواياته إلى حركة الرواية الجديدة . ويتركز التشابه بين روايات يوسف القعيد والرواية الجديدة فى نقطتين بارزتين : النقطة الأولى تمثل انفصال الرواية القعيدية عن الرواية التقليدية ؛ وهذا يتم بواسطة وسائل أدبية مختلفة ، كتقطيع السرد ، والغموض فى أحداث الرواية . أما النقطة الثانية فتكون - فى الروايات القعيدية - من الإشارة المستمرة إلى حبكة الرواية البوليسية ، سواء أكانت هذه الإشارة صريحة أم ضمنية[٩] .

إن يوسف القعيد يكتب الرواية والقصة القصيرة منذ أكثر من خمس عشرة سنة ، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٦٩ . وبالرغم من أنه قد أنجز كتابة عدة مجموعات قصصية فإننا لن نتناول هذه المجموعات فى هذه الدراسة ، بل سيتجه تحليلنا إلى ثلاث روايات من نتاجه الروائى الأخير : « شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء »[١٠] ، و « الحرب فى بر مصر »[١١] ، و « يحدث فى مصر الآن »[١٢] .

وفى رواية « يحدث فى مصر الآن » يدعونا الراوى إلى خلق الرواية مع المؤلف . وتحكى لنا هذه الرواية حكاية شخصية الدبيش فى محافظة البحيرة ، الذى يحتاج إلى المعونة ليقيم شئون عائلته . غير أن طريقة توزيع المعونة نفسها كانت تمثل مشكلة أمامه ؛ إذ كانت إنما توزع على الحوامل من النساء فحسب ؛ ولم تكن زوجته حاملاً . لكن الدبيش يحصل على المعونة ، ويبعث به إلى نقطة البوليس ، ومن ثم يتوفى . ونقرأ بعد ذلك عن التحقيق وعن الأحداث التى أدت إلى هذا الحال . وفى نهاية الحكاية يقدم إلينا النص تقريرين يتعلقان بالدبيش . يقول التقرير الأول « إنه لم يكن هناك شخص اسمه الدبيش »[١٣] ، فى حين يصور التقرير الثانى الدبيش رجلاً خطيراً له موقف من الدولة . ويجرى هذا كله فى إبان زيارة نيكسون لمصر . وهذا يعنى أننا نشاهد أحداث الشخصيات فى الرواية فى سياق أحداث سياسية .

أما رواية «الحرب فى بر مصر» فتحكى لنا حكاية تجرى أيضا فى الريف المصرى ، حيث نجد عمدة البلد يحاول أن يحول دون أن يؤخذ ابنه إلى العسكرية ، فيطلب المساعدة من المتعهد الذى يقوم بعمل «أشياء خارجة على القانون»[١٤] . والحيلة التى استخدمت لتحقيق هذا الهدف هى ذهاب ابن الخفير - المسمى مصرى - إلى العسكرية بدلا من ابن العمدة . وبالرغم من أن هذه الحيلة لا تعجب الخفير فإن قراره كان مرتبطا بالوضع السياسى ، وبأن المحكمة قد حكمت بعودة الأرض إلى العمدة . وبما أن الخفير هو خفير العمدة الخاص ، فإن زوجته تعتقد أن العمدة قد يترك له أرضه . فليذهب مصرى إذن إلى العسكرية بوصفه ابن العمدة وليس ابن الخفير . ويعترف مصرى بالحكاية لصديق له فى العسكرية قبل أن يستشهد . وفى أثناء نقل جثة مصرى إلى بلده تظهر المشكلة ، ويعقب ذلك التحقيق . لمن ترجع - على سبيل المثال - حقوق الشهيد ؟ لكن العمدة لا يعترف إطلاقا . وعندما يذهب المحقق إلى «المسئول الكبير» يقول له هذا المسئول : «الفلاحون فى البلد ضحكوا عليك . لفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية»[١٥] . ويضيف إنه يعد «التحقيق كأنه لم يكن»[١٦] . وفى هذه الحالة ستصرف المستحقات لوالد الشهيد المسجل فى الأوراق الحكومية ، ألا وهو العمدة .

ولعل الرواية الأهم من كل روايات يوسف القعيد التى نعالجها هى روايته «شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء» . وتروى لنا هذه الرواية مغامرات مؤلف ، كتب رواية وسماها «شكاوى المصرى الفصيح» ؛ وفيها نلتقى بهذا المؤلف وتجربته الكتابية ، ومن ثم بمغامراته مع النقاد . ومن هنا يتضمن هذا

النص رواية داخل رواية ؛ فالرواية الداخلية هى الرواية التى يؤلفها بطلنا ، وتتناول قصة عائلة تسكن فى مدينة الموتى ، وتعرض نفسها للبيع فى ميدان التحرير . لكن النص لا يقدم على الإطلاق هذه الحكاية الداخلية برمتها ، بل يقدم إلينا - بدلا من ذلك - قطعا نصية ترتبط بعملية كتابة الرواية . وبعد ثلاث بدايات مختلفة يقرر المؤلف أن البداية الثالثة : «بوليسية أكثر من اللازم»[١٧] ، وأنه سيكتب بداية واقعية تصف مدينة الموتى وسكانها بصورة حقيقية . ونقرأ بعد ذلك عن دراسة قامت بها الجامعة الأمريكية فى القاهرة ، ويقدم إلينا النص نتائج هذه الدراسة . لكن مشكلة المؤلف لم تنته بعد ؛ إذ نراه وهو يحاول حل مشكلته بالنسبة للسكن ، فيقرر أخيرا أن يحضر «إلى منطقة المقابر ، لعلى أجد هنا مكانا يؤوينا»[١٨] .

ثمة ثلاثة عناصر أساسية تلفت النظر مباشرة فى هذه الروايات : أولا ، أنها روايات اجتماعية ، أى تتعلق بمسائل اجتماعية ، أو بالظلم الاجتماعى الراهن على وجه التحديد . وثانيا ، هناك اهتمام بمسألة المؤلف وعملية الكتابة . وثالثا ، فإن الروايات نفسها مبنية بطريقة نادرة .

لعل أول شىء يلاحظه الناقد فى الروايات القعيدية هو الطرائق أو الوسائل الغربية لتقديم الرواية . ومن أهم هذه الطرائق تقطيع السرد الروائى . وعندما نقول تقطيع السرد الروائى إنما نعبر بهذا عن تقطيع العملية الروائية بطريقة تختلف اختلافا أساسيا عن الرواية التقليدية .

فى قصة «يحدث فى مصر الآن» تصل الحكاية إلينا من خلال وجهة نظر شخصيات مختلفة . ومثال هذا تقرير الطبيب ، أو كلام زوجة الدبيش مع المؤلف . ويلى كل ذلك تقارير ووثائق عن الدبيش ؛ بمعنى أن الشخصيات المختلفة التى تقدم الحكاية من وجهات نظر مختلفة تمثل أصواتا روائية مختلفة . لكننا نصادف فى معظم الأحيان تقارير يقدمها إلينا راو يغطى الرواية كلها ؛ فليس لدينا ظاهرة الرواة المتعددين التى نلاحظها فى رواية «الحرب فى بر مصر» ، على سبيل المثال ، بل تتكون الوسيلة السائدة فى «يحدث فى مصر الآن» من تعدد التقارير البيروقراطية . ويؤدى هذا إلى تعدد الأصوات ، لكن دون تعدد حقيقى فى الرواة . وبالرغم من وجود هذا الراوى فى «يحدث فى مصر الآن» فإن استخدام التقارير البيروقراطية المختلفة يخلق تقطيعا مهما فى السرد الروائى .

أما ظاهرة الرواة المتعددين فتتضح - كما قلنا - فى رواية «الحرب فى بر مصر» . وعندما نقول الرواة المتعددين أو تعدد الرواة فإنما نعنى بذلك وجود أكثر من راو فى الرواية ، يستخدم الصيغة الروائية مع الضمير «أنا» . وهذه الوسيلة الأدبية ليست - بالطبع - جديدة فى الأدب العربى المعاصر ؛ إذ إننا نجدها - على سبيل المثال - فى رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ[١٩] ، أو فى رواية «الشبكة» لشريف حتاتة[٢٠] . وثمة أهداف مختلفة لاستخدام هذه الوسيلة ؛ فقد تعنى - أولا - أننا نقرأ عن الأحداث نفسها ، أو عن الأحداث نفسها تقريبا ، من وجهات نظر مختلفة ؛ أو تعنى - ثانيا - أن كلا من الرواة يركز على جزء بعينه من الحكاية ، هو الجزء الذى يرتبط به الراوى على الأغلب . وبالإضافة إلى ذلك تستطيع الرواية أن تتقدم وتتطور من خلال تطابق جزئى فى العملية الروائية . ففى رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ - على سبيل المثال - يقدم كل راو الأحداث التى تنتهى بموت سرحان البحيرى . حتى سرحان نفسه ، هو أيضا راو . وبهذا نستقبل حبكة القصة تقريبا برمتها من خلال كل واحد من هؤلاء الرواة[٢١] . وإذن ، فرواية «ميرامار» تبدو مثالا مهما لظاهرة الرواة المتعددين ، الذين يتناولون الأحداث نفسها تقريبا ، من وجهات نظر متنوعة . أما فى رواية شريف حتاتة فلدينا ظاهرة مختلفة ؛ ففى «الشبكة» لا تظهر الأحداث كلها مباشرة مع الراوى الأول ، كما هو الحال فى «ميرامار» ، بل نكتشف حبكة القصة تدريجيا من خلال كل راو من رواتها . فكل من الرواة مسئول حينئذ عن تقديم جزء أو أجزاء من الحكاية . لكن فى هذه الحالة تتضمن العملية الروائية نوعا من التطابق فى تقديم الأحداث ؛ بمعنى أنه بالرغم من أن الرواة يقدمون أجزاء مختلفة تقريبا ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء تكرار ما فى الأحداث ، يظهر عنه تغيير فى الرواة . وطبيعى أن يساعد هذا التطابق فى العملية الروائية على فهم الحبكة ، ويقدم - فى الوقت نفسه - وجهات نظر مختلفة ، مع درجة أقل من التقطيع .

ونحن نصادف فى رواية «الحرب فى بر مصر» ليوسف القعيد طريقة أخرى لاستغلال الرواة المتعددين . لدينا - كما لاحظنا سابقا - رواة مختلفون فى هذا النص ، يقدم كل منهم جزءا من الحكاية . وعندما ندقق النظر فى رواية «الحرب» نلاحظ أن حبكة الحكاية تتقدم بشكل تقليدى على وجه التقريب ؛ بمعنى أننا لو رفعنا ظاهرة الرواة المتعددين من الرواية وقرأناها بوصفها رواية مكتوبة من خلال صوت راو واحد لوجدنا أنها تتطور وتتقدم من فصل إلى فصل آخر ، تقريبا كأى رواية تقليدية ، دون تكرار للأحداث . لكن هذه الرواية لا تملك راويا واحدا بل عدة رواة . ولهذا نجد أنفسنا فيها بإزاء توتر روائى بين تعدد الرواة والتقدم المستمر للحبكة ، دون تكرار للأحداث نفسها ؛ هذا التكرار الذى ألفناه فى الروايات التى تستخدم الرواة المتعددين ، والذى يساعد على فهم هذه الظاهرة . ففى «الحرب» - بدلا من ذلك - يتتابع الرواة فى الحبكة . وبالرغم من أنهم يشيرون إلى ما سرده الرواة الآخرون لا يكررون الأحداث نفسها . وتخلق هذه الوسيلة الأدبية - نتيجة لذلك - تعدد الذاتيات التى تظهر من خلال التعدد فى وجهات النظر المختلفة . ويضاف إلى ذلك ما توجده هذه الوسيلة من تقطيع أعمق فى العملية الروائية نفسها .

لكن إبداع يوسف القعيد - من حيث تعدد الرواة - يبدو على

نحو آخر ؛ فكل راو من رواته لا يعى دوره الروائى فحسب ، بل يعى تعدد الرواة كذلك . ونحن نقرأ إشارات عدة - خلال الرواية - إلى العملية الروائية نفسها ، وإلى أن كل راو - عند تقديمه لجزئه الخاص من الحكاية - يعى هذه العملية . يقول المتعهد على سبيل المثال : «أعتقد أن العمدة قد حكى لكم من قبل حكاية فصلى من التدريس وإحالتى إلى المعاش . سأشكره لأنه أعفانى من هذه المهمة الصعبة»[٢٢] . وبالإضافة إلى أن هذا المثال يصف بوضوح وعى الراوى بالعملية الروائية ، فهو أيضا يمثل إشارة سخرية إلى عدم وجود التطابق الروائى . إن كلمات المتعهد لا تمثل - من ثم - تكراراً فى الأحداث . وأمثلة هذا الوعى الروائى كثيرة جدا فى النص . وعلى سبيل المثال يقول الخفير : «أعتقد أن دورى فى الرواية قد حان»[٢٣] .

وكما لاحظنا سابقا فإن هذا الوعى الروائى لدى الرواة يسمح لهم بأن يتلاعبوا بهذه العملية . ففى الفصل المخصص للخفير نقرأ : « ما حدث بينى وبين مصرى فى ذلك الصباح المفجع ليس سرا . اعرفوه بأى وسيلة كانت ؛ ولكنكم لن تعرفوه منى »[٢٤] . وبالإضافة إلى أن هذا المثال يقوى وعى الراوى بروايته ، فإنه يدل أيضا على أمر مهم جدا ، ألا وهو ذاتية الراوى . فعندما يقول لنا الخفير إنه لن يقدم إلينا أية معلومات ، يذكرنا عندئذ بأن كلا من الرواة يقدم إلينا صورة ذاتية للأحداث ، وأنه - على سبيل المثال - يختار الأحداث التى يريد أن يرويها . ويقدم النص ذاتية الراوى عندما يقول لنا المحقق إن : « قائمة جرائم العمدة طويلة ، ليس هناك مبرر لإرفاقها بالفصل الخاص بى فى الرواية . وأنا واثق أن العمدة لم يتطرق إليها بكلمة واحدة فى الفصل الخاص به ، وهو الفصل الأول»[٢٥] . وهذا المثال يدل على أن استخدام « الرواة المتعددين » ليس مجرد وسيلة أدبية سطحية ، بل هو مؤشر كذلك إلى صراع الذاتيات ، ومن ثم إلى الصراع فى البلد .

ويمكننا أن نضيف هنا سؤالا عن تعدد الرواة فى هذا النص ، تفضى بنا الإجابة عنه إلى مسألة مهمة . وهذا السؤال هو : من يتولى الكلام فى النص ؟ وعندما نجيب عن هذا السؤال نلاحظ على التو أن الشخصية المركزية فى الرواية - وهى « مصرى » - لا تملك فصلا فيها . وبما أن « مصرى » لا يتكلم فإننا لا نعرف الحكاية من وجهة نظره . وهذا يدل على أمر أساسى فى الرواية ، سوف نعالجه فيما بعد .

هذه الوسائل لتقديم الرواية تؤكد عملية تقطيع الصيغة الروائية . والرواية التى نشاهد فيها التقطيع السردى بطريقة مختلفة هى « شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء » ؛ ففى هذه الرواية يتضح اشتمالها على روايتين تتداخلان ، وإلى حد ما تتقاطعان . وهنا نعاين - كما لاحظنا سابقا - رواية داخل رواية ؛ والعلاقة بين الروايتين أو الحكايتين هى التى تلفت نظرنا هنا . فالرواية الخارجية ، التى تمثل إطار الرواية الداخلية ، تعالج مسألة الكتابة ، وتروى لنا حكاية كاتب يعالج كتابة رواية ، فى حين أن الحكاية الداخلية هى الرواية نفسها ، التى يحاول هذا المؤلف أن يكتبها والتى تتناول موضوع العائلة التى تسكن فى القبور .

ومن الجدير بالذكر أن الحكايات التى تستخدم هذا الإطار معروفة جيدا فى الأدب . وأشهر مثال لها هو - بطبيعة الحال - نص ألف ليلة وليلة . وتستدعى رواية يوسف القعيد إطاراً داخل إطار ؛ إذ تزعم شخصية من شخصيات الرواية الداخلية أنها سوف تؤلف كتابا[٢٧] . لكن الرواية الداخلية ليست رواية أو حكاية كاملة ، بل تمثل درجات مختلفة فى عملية الكتابة ، ترتبط بالرواية الخارجية ، أو بما اعتبرناه الإطار الخارجى . فبدلا من الحكاية نفسها يقدم النص ثلاث بدايات مختلفة للحكاية . والحكاية الخارجية تتعلق بعملية كتابة الحكاية الداخلية ، فتبدو - عندئذ - العلاقة بين الحكايتين علاقة تداخل على المستوى الروائى . ومعنى هذا أن الحكاية الداخلية ليست مستقلة - نصيا - عن الحكاية الخارجية ، وأن كلتا الحكايتين تتشابك مع الحكاية الأخرى ؛ أى أن نص « شكاوى المصرى الفصيح » يقدم تارة الحكاية الداخلية ، وتارة الحكاية الخارجية ، ويستبعد - من ثم - السرد الروائى المستمر لكلتا الروايتين . ويساعد هذا التقديم - عندما ينضم إلى الطبيعة غير الكاملة للرواية الداخلية - على تقطيع السرد الروائى .

لكن التداخل بين الحكايتين يبلغ ذروته المعنوية فى نهاية الكتاب عندما تندمج الحكايتان ؛ إذ يقرر المؤلف - الشخصية المركزية فى الحكاية الخارجية - أن يذهب إلى منطقة القبور ليجد مكانا للسكنى ؛ والسكنى فى منطقة القبور هى موضوع الحكاية الداخلية على التحديد ؛ وهذا يعنى أن الحكايتين عند ذاك قد اندمجتا .

وهذه الطريقة لتقديم نص أدبى داخل نص أدبى آخر ، دون رواية كاملة للنص الداخلى ليست جديدة ؛ فلدينا ظاهرة مشابهة فى رواية هى بدورها تشبه الرواية الجديدة الفرنسية : « حياة سيباستيان نايت الحقيقية » The Real Life of Sebastian Knight لفلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov[٢٨] .

هذه الرواية تقدم إلينا البحث الذى يجرى عن « سيباستيان نايت » الكاتب ، الذى يتناوله أخوه ، الراوى فى الكتاب . وبما أن سيباستيان نايت كاتب فإننا نصادف قطعا من كتبه ، تمثل نصوصا داخل نصوص . وتبدو هذه القطع النصية أحيانا كأنها خلاصات للحبكة ، وأحيانا كأنها إشارات إلى النصوص أو اقتباسات منها . ونحن نلاحظ فى رواية يوسف القعيد وفى رواية نابوكوف العلاقة بين المؤلف وكتاباته ، بالرغم من أن هذه النصوص تبقى على هامش الرواية . ويتمثل الاختلاف الأساسى بين نابوكوف ويوسف القعيد فى أن أهمية نصوص

المؤلف فى رواية القعيد تخلق نوعاً من تقطيع السرد لا يظهر عند نابوكوف .

وبالإضافة إلى ذلك فإن رواية ناكوف تساعدنا على فهم عنصر أساسى فى رواية القعيد . ويظهر هذا العنصر نتيجة أيضا للمسائل الأدبية التى عالجناها ، ويتألف من لفت النظر إلى المؤلف وعملية الكتابة . ذلك أن نص فلاديمير نابوكوف - كنص يوسف العقيد - لا يعالج كاتبا فحسب ، بل يحتوى على إشارات عدة إلى أن الكتابة تتضمن اختيارات يحتمل أن تكون اعتباطية . وعلى سبيل المثال يعترض الراوى فى رواية نابوكوف على بعض التفسيرات التى يقدمها النقاد لحياة سيباستيان[٢٩] . وكما لاحظنا سابقا فإن هناك ظواهر مشابهة فى روايات يوسف العقيد ؛ فالتقطيع السردى ، والمسائل الجانبية ، تقود إلى وعى بالمؤلف والكتابة ؛ أى بعملية الإيجاد أو الخلق الأدبى .

ووفقا لما يشير إليه روجر شاتوك (Roger Shattuck) فى كتابه « سنوات الوليمة » (The Banquet Years) فإن من خاصية من خصائص الحداثة الفنية تتكون من الوعى بالعملية الإيجادية ؛ بمعنى أن العمل الفنى الحديث يوضح عملية الإيجاد نفسها[٣٠] . فعندما نتكلم عن الحداثة فى كتاب ما - على سبيل المثال - فإننا نعبر عن وعى القارىء بعمليه إيجاد النص ؛ وإيجاد النص هو - بطبيعة الحال - تأليفه ؛ أى أن قارىء النص الحديث يصبح واعيا - من خلال إشارات نصية ، أو من خلال استخدام وسائل مختلفة كالتى عالجناها - بإيجاد النص بما هو عمل مؤلف ومصنوع . وهذا الوعى متمثل بوضوح فى روايات يوسف العقيد كلها . أولا : يقود أى تقطيع للنص إلى رؤية أن هذا النص شىء مصنوع . إن القارى عندما يقرأ رواية تقليدية يستطيع أن يركز فى الحكاية وحدها ، وأن يتجاهل النص الذى يتوسط بين الحكاية والقارىء . لكن أمام عملية تقطيع النص يبقى القارىء واعيا بالنص ، ومن ثم بطبيعته الاصطناعية[٣١] . وبهذه الطريقة تؤدى روايات يوسف القعيد إلى الوعى بعملية الكتابة .

لكن القعيد لا يكتفى بهذه الإشارات غير المباشرة إلى عملية الكتابة وطبيعتها الاصطناعية ؛ ففى رواية « الحرب فى بر مصر » يقدم الرواة - كما قلنا سابقا - ملاحظات عدة عن عمليتهم الروائية وتنبه القارىء إلى عملية التأليف . وعندما يلاحظ القارىء أنه من المحتمل أن يضمّن أحد المتكلمين معلومات أخرى ، يصبح واعيا - إذن - بأنه من المحتمل أن يضمن المؤلف هذه المعلومات .

ويظهر دور المؤلف بوضوح أكثر فى رواية « يحدث فى مصر الآن » حيث يدعونا الراوى فى بداية هذه الرواية إلى خلق الرواية معه[٣٢] . وليست هناك - فى الواقع - وسيلة أكثر تأثيراً من هذه الطريقة ، لتنبيه وعى القارىء بعملية التأليف نفسها . وتستمر الإشارات إلى هذه الدعوة فى النص ؛ بمعنى أن القارىء لا ينسى مسئوليته المفترضة فى خلق الرواية مع الراوى . لكن هذه المشاركة ليس لها - بطبيعة الحال - وجود حقيقى ، بل هى تمثل خرافة نصية . وكما سنرى فيما يلى ، يملك القارىء اختيارا ما فى الإصرار على ما يحدث ؛ لكن هذا الاختيار ، والغموض الذى ينشئه ، يمثلان مجرد خاصية للرواية التى يصنعها المؤلف ولا يصنعها القارىء . ويصبح الراوى الصريح - نتيجة لهذه الخرافة النصية - مؤلفا ؛ ومن ثم يلفت النظر مرة ثانية إلى العملية التأليفية (authorial) . وعلى الرغم من أن هذه المشاركة تمثل خرافة نصية ، فإنها تشير إلى موضوع اهتمامنا ، ألا وهو الوعى بعملية الإيجاد فى الكتاب .

أما رواية « شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء » ، فإنها تركز على العملية الكتابية . وموضوع الرواية الخارجية يتناول المؤلف وكتابته للرواية الداخلية . ونحن نتابع المؤلف فى هذه الرواية الخارجية وهو يختار موضوعه ويحققه ، ويلتقى بالنقاد ، الخ . كما نصادف أيضا فى الرواية داخل الرواية قطعا من نص أدبى . فعندما يقدم المؤلف للقارىء البدايات المختلفة لروايته ، يلفت نظر القارىء إلى عملية إيجاد الرواية نفسها . عند ذاك يتضاعف وعينا بعملية الكتابة : أولا ، يحكى لنا النص حكاية مؤلف يؤلف رواية ؛ وثانيا ، نصادف أجزاء من المصنوع أو الإنتاج نفسه . ويحتفظ هذا المصنوع بطبيعته الاصطناعية ، ليس فقط بسبب التقطيع بل لأننا نراه بالنسبة لصانعه . ويزداد هذا الوعى بالمؤلف وعملية التأليف عندما يتناول النص مسائل نقدية خارج حبكة الحكاية نفسها ؛ فنقرأ - على سبيل المثال - عن المؤلفين فى العمل الأدبى : المؤلف الخارجى ، والمؤلف الداخلى[٣٣] . إن النص لا يعلن عن وجود هذين المؤلفين فحسب بل عن أثرهما فى الرواية ؛ إذ نقرأ : «لا بد أن يختلفا على أكبر وأبسط الأمور ، وأن يأخذ الاختلاف شكل الشجار والعراك»[٣٣] . وأخيرا يحتوى نص « شكاوى المصرى الفصيح » على إشارات سخرية عدة من صيغ الكتابة وعملياتها ؛ فالرواية تبدأ - على سبيل المثال - بكلمات : « عندما تصبح البداية هى النهاية »[٣٥] . ولا شك فى أن الموضوع المركزى فى الرواية هو موضوع التأليف . وبالإضافة إلى ذلك فكل من مستويات الرواية - سواء مستوى الحبكة ، أو تقديم الرواية ، أو حتى مستوى الكلمات نفسها - يستدعى عملية الكتابة .

وتمثل رواية «شكاوى المصرى الفصيح» أيضاً رواية عن كتابة رواية اجتماعية ومن نتائج حكايتها المركزية تقديم الفرض الذى يقول إن الأدب إنتاج اجتماعى ، ينبع من التعامل بين المؤلف ونقاده والمجتمع بكامله . ومن ثم فإن الحداثة الفنية والشئون الاجتماعية تتجمع فى هذه الأمثلة .

وهذه المسائل الأدبية التى عالجناها ترتبط مجتمعة فى روايات يوسف القعيد بنوع من الغموض النصى وغياب اليقين بالنسبة لأحداث الرواية . وأنواع الغموض المتمثلة فى روايات يوسف

القعيد تشكل - فى الحقيقة - خاصية مهمة من خصائص الرواية الجديدة الفرنسية . وقد عالج الناقد الفرنسى جان ريكاردو (Jean Ricardou) هذه المسألة فى كتابه عن الرواية الجديدة «مشكلات الرواية الجديدة» (problèmes du nouveau roman) ، عندما ميز بين ما يسميه بالحقائق المتغيرة (réalités variables) والتغيرات الحقيقية (variantes réelles)[٣٦] . أما الحقائق المتغيرة فتصف وضعاً روائيا يعبر عن حقيقة ما ، أو أحداث ما ، لا شك فيها . لكن معنى الأحداث نفسها يمكن أن يتغير فى الرواية ، ومن ثم تتغير طبيعة الحقيقة . قد يكتشف القارىء - على سبيل المثال - فى نهاية رواية ما أن الأحداث الموصوفة خلال الرواية لا تملك المعنى المتصور أصلا ، بل تتخذ معنى جديداً . أما التغيرات الحقيقية فتصف وضعاً روائياً يقدم تعدداً لتغيرات روائية ترتبط بجزء معين من الحبكة . وفى هذه الحال لا يكون هناك شك فى معنى الأحداث بل فى الأحداث نفسها ، ويستطيع هذا التمييز النظرى أن يعيننا على فهم الظواهر الروائية فى روايات يوسف القعيد .

ففى رواية «يحدث فى مصر الآن» يثير النص شكاً فى وجود الدبيش وعائلته عندما يقدم إلينا تقريراً من التقريرين يقول إن الدبيش لم يوجد أصلا ، لأنه لم يملك - على سبيل المثال - بطاقة شخصية ، ولم يسجل فى الدفاتر الرسمية[٣٧] . ومعنى هذا أن النص - فى هذا الموضع - يلقى ظلال الشك على وجود الشخصية المركزية التى تابعناها خلال الرواية كلها .

وبما أن هذه العملية فى رواية «يحدث فى مصر الآن» تغير معنى الأحداث التى تابعناها فى الرواية فإنها - من ثم - تغير طبيعة الحقيقة الروائية التى تصورناها خلال الحكاية . وهنا نجد أنفسنا بإزاء الظاهرة التى يصفها ريكاردو فى الرواية الجديدة الفرنسية بالحقائق المتغيرة .

لكننا نشاهد أيضاً فى هذه الرواية القعيدية النوع الآخر من الغموض الذى يميزه الناقد الفرنسى ، أى التغيرات الحقيقية . وتظهر هذه الخاصية فى «يحدث فى مصر الآن» من خلال تقديم التقريرين المختلفين عن وجود الدبيش : إما أنه لم يوجد قط ، وإما أنه رجل خطير يملك موقفاً ضد الدولة[٣٨] . وعندما يقدم النص هذين التقريرين مع الوثائق الرسمية والمعلومات العامة المتعلقة بهما ، فإنه يقدم إلينا - حقاً - مثالا للتغيرات الحقيقية .

لقد صرنا - إذن - أمام إمكانيتين : أولا ، أن الدبيش لم يكن له وجود ، وثانياً ، أنه يملك وجوداً . لكننا صرنا - فى الحقيقة - إزاء ثلاث إمكانيات للتفسير فى هذه الرواية . والتقريران يمثلان إمكانيتين منها ، أما الإمكانية الثالثة فتتمثل فى أن الدبيش هو أصلا - وكما قادنا النص إلى تصوره فى بداية الرواية - رجل عادى يريد المعونة ، وأن التقريرين كذبتان بيروقراطيتان لا يصدقهما الموظفون أنفسهم . وقد يستطيع القارىء أن يفضل تفسيراً من التفسيرات لأسباب تخصه شخصياً ، ولكن الرواية لا تقدم أساساً لليقين فى هذا التفضيل .

وتخلق هاتان الخاصيتان النصيتان إذن - أى الحقائق المتغيرة والتغيرات الحقيقية - نوعاً من الغموض فى حبكة النص ، حيث تبدو أحداث الرواية فى حالة التباس . ونستطيع أن نشير هنا إلى نقطة إضافية ترتبط بهذه المسألة ذكرها ألان روب - جرييه مرات عدة ، هى أن عنوان أى كتاب يمثل الكلمات الأولى للنص[٣٩] ؛ فالكلمات الأولى فى رواية يوسف القعيد هى : يحدث فى مصر الآن ؛ وأول كلمة فى النص هى إذن : يحدث . وتملك هذه الكلمة - من حيث هى دال - مدلولا مفعماً بأهمية أدبية ؛ فهى تؤكد لنا - بظهورها فى العنوان - أن النص سوف يعالج ما يحدث (فى مصر الآن) . لكن الغموض يعود فيكتنف النص لأننا لا نعرف ماذا يحدث ، ونتيجة لذلك يظهر توتر أدبى بين التوقعات الناشئة عن الكلمات الأولى فى النص ، وهى العنوان ، ومضمون النص نفسه . ومن ثم يخلف هذا التوتر نوعا من السخرية الأدبية ، خصوصاً باستخدام كلمة «يحدث» فى العنوان .

والغموض ماثل كذلك - وإن كان بدرجة أقل - فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و «شكاوى المصرى الفصيح» . أما فى «الحرب فى بر مصر» فنستطيع أن نحلل هذا الغموض وفقاً لنظرية الحقائق المتغيرة . فبعد أن استشهد «مصرى» ، وبعد أن تابعنا التحقيق ، يطرح النص علينا اقتراحاً بواسطة المسئول الكبير ، مؤداه أن : «ابن الخفير ذهب إلى الجيش ؛ ولأنه يدرك وضاعة أصله ، ويريد أن يتمسح فى الكبار أولاد الذوات ، أملى بياناته من اليوم الأول خطأ . نسب نفسه إلى العمدة»[٤٠] . وبما أننا نعرف (أو نتوهم أننا نعرف) أن تجنيد «مصرى» كان حيلة من جانب العمدة لكى لا يذهب ابنه إلى العسكرية ، فإن هذا التفسير المقدم فى النص يلقى شكاً على الحقيقة التى اعتدناها ، والتى فهمنا حبكة النص من خلالها . ومن ثم يغير هذا الشك طبيعة الحقيقة النصية ؛ بمعنى أن هذه الرواية - أيضاً - تستغل مفهوم الحقائق المتغيرة .

فرواية «الحرب فى بر مصر» إذن تقدم إلينا - على غرار رواية «يحدث فى مصر الآن» - حلا بيروقراطياً قد يعد كذبة . لكن الغموض ليس تاماً فى رواية «الحرب» وذلك راجع إلى أن المحقق يميل إلى موقفه من أن الشهيد ليس ابن العمدة بل «مصرى» .

وفى الرواية الثالثة - أى «شكاوى المصرى الفصيح» - نلاحظ الغموض فى النص ، ولكن من خلال التغيرات الحقيقية ، لا الحقائق المتغيرة . فهذا النص يقدم إلينا البدايات المختلفة للرواية الداخلية ، ولا يقدم الرواية نفسها ألبتة . لكن الغموض يتمثل فى مجرد وجود هذه البدايات المختلفة ، لأننا لن نعرف إطلاقاً بداية الرواية الحقيقية . وفى آخر الرواية يقرر

الكاتب أن البداية الثالثة بوليسية أكثر من اللازم ، وأنه يريد أن يكتب بداية واقعية . وهو لكي يحقق هذا الهدف يقول لنا إنه سوف يجمع معلومات عن سكان القبور ، وعندما يذهب إلى مدينة الموتى يقول له السكان إن الجامعة الأمريكية قد قامت بعمل دراسة عن حياتهم . وعندئذ نقرأ نتائج هذا البحث ، لكننا لن ندرك مصير هذا البحث بالنسبة للرواية ؛ هل يدخله الكاتب في الرواية ؟ أو هل توجد - حقا - بداية واقعية ؟ وتستمر الحيرة بالنسبة لمضمون الرواية الداخلية أثناء النص بكامله . أما البدايات المختلفة فهي تمثل تغيرات حقيقية ، وتوضح - عن هذا السبيل - مفهوم «ريكاردو» الذي لا حظناه أيضاً في رواية «يحدث في مصر الآن» . لكن الغموض في «شكاوى المصرى الفصيح» ماثل في الرواية الداخلية فحسب ، أي في الرواية المقدمة عن طريق التأليف . وبعبارة أخرى فالغموض ليس ماثلا في الرواية الخارجية ، وهي حكاية المؤلف ، ومن ثم نستطيع أن نقول إن التغيرات الحقيقية في هذه الرواية تعبر - بطريقة أخرى - عن الطبيعة الاصطناعية لعملية الكتابة .

إن هذا الغموض النصي ، سواء كان نتيجة للحقائق المتغيرة أو للتغيرات الحقيقية ، يمثل - بحق - خاصية من خصائص الرواية الجديدة[41] .

على أن يوسف القعيد يضيف إلى ذلك كله في النص الروائي عنصر الأسماء ، حيث تصبح الأسماء في رواياته دوال مهمة ، يشير وجودها في النص إلى مغزى عميق . وعلى سبيل المثال أنه عندما يتناول النص في «يحدث في مصر الآن» موضوع الدبيش وكيف أنه لم يوجد ، يستخدم الاسم نفسه برهاناً على ذلك :

« هل وجد الدبيش أصلا ؟ لنتوقف أمام اسمه : الدبيش ، وهو مشتق من الدبش . والدبش مادة كانت تبنى منها بيوت المماليك . وحيث إنه من الثابت تاريخيا أن المماليك ليس لهم وجود في مصر كلها من مذبحة القلعة ، وهذا معناه انقراض مادة من حياتنا ، وبالتالي انقراض الاسم . وتلك التي تدعى أنها زوجته اسمها صدفة ، وأي حياة تخلو من الصدف .. الكل يشهد أنه لم يكن هناك دبيش »[42] .

هكذا تُحطم شخصية الدبيش عن طريق اسمه ؛ إذ إن الاسم هو علامة تمثل شخصية معينة ، وتحطيم الاسم يدل على تحطيم الشخصية نفسها .

وفي رواية « شكاوى المصرى الفصيح » يستغل المؤلف عنصر الاسم بطريقة تخلق الغموض النصي ، لكنها تختلف عن طريقة تحطيم الشخصية من خلال اسمها . فعندما نقرأ عن أفراد العائلة التي تسكن في القبور نلتقي أولا بعباس الأكبر المليونير . عند ذلك يقول لنا النص إن : « اسمه ليس عباس ، ولن يقوله لأحد من أفراد الأسرة . . . اسمه الحقيقي سره »[43] ، ويضيف بعد ذلك : « أما الأسم الثاني فهو عبارة عن ألقاب يطلقها على نفسه حسب العادة . في يوم يقول عباس المليونير ، وآخر الغني ، وثالث الشبعان ، ورابع القوي . . . وهي كلها صفات تصف عكس حاله »[44] . ويدل هذان المثالان على انقلاب كامل في علاقة الأسماء وهوية الشخصية . فبالرغم من أن الشخصية تحمل اسم عباس فإن هذا يبدو اسما غير حقيقي . وبالإضافة إلى ذلك فإن عباسا يطلق على نفسه اللقب الذي يعجبه ، إلى درجة أنه يغير اللقب يوميا . وبما أن القارىء يتوقع أن اللقب قد يعبر عن ميزة أساسية في شخصية ما ، فإن اللعب بالألقاب واستخدامها بهذه الطريقة يدمر اللقب بما له من دلالة على طبيعة شخصية معينة . ويضاف إلى ذلك ما يقوله النص من أن هذه الصفات كلها تصف عكس حال عباس ؛ بمعنى أن هذه الألقاب لا تحطم طبيعة اللقب فحسب ، بل تسبب انعكاسا على المستوى المعنوي أيضا . ونحن نصادف أحيانا في التراث العربي المتعلق بالأسماء اللقب الذي يعبر عن عكس خاصية الشخصية الموصوفة . ويكون ذلك - على سبيل المثال - من أجل التفاؤل[45] . لكن بالرغم من ذلك فإن استخدام العنصر الاسمي في سياق رواية « شكاوى المصرى الفصيح » يضيف إلى الإحساس العام بالغموض .

كذلك فإن في هذا الاستغلال الاسمي نوعا من السخرية نلاحظه - على سبيل المثال - حتى في اسم زوجة عباس ، « أصيلة » ؛ « هي أيضا ليست قاهرية . تقول إنها من قبائل البدو الرحل ، ويقول هو عنها في لحظات العراك الحاسمة إنها من جماعات الغجر الذين لا أصل لهم »[46] . وهكذا يتلاعب يوسف القعيد في هذا المثال - كما يتلاعب في الأمثلة الأخرى المذكورة سابقا - بالصفات الجوهرية للأسماء . فبدلا من أن تكون الأسماء أداة لتحديد الشخصية ووصف طبيعتها ، تصبح الأسماء المحور المركزي لعملية زلزلة اليقين . وبدلا من أن يثبت الاسم الشخصية ، يشيع الغموض حول طبيعتها ، وأحيانا حول وجودها .

وفي رواية « الحرب في بر مصر » يلفت نظرنا الغياب الاسمي ؛ ففي هذا النص يرد اسم لشخصية واحدة فقط ، هو « مصري » ، ابن الخفير ، في حين تحمل الشخصيات الأخرى في النص ألقابا كالعمدة ، أو الصديق ، أو المحقق ، الخ .

ومن ثم يستدعي الأمر ضرورة تفهم ورود هذا الاسم في سياق الغياب الاسمي للنص .

وبالإضافة إلى ذلك ، يلفت النص نظرنا على الدوام إلى هذا الغياب الاسمي . وحتى المتعهد عندما يفسر وضعه يقول : « الناس يسمونني المتعهد . لا أعرف من الذي أطلق على هذا الاسم لأول مرة . . المهم اسمي الأول تاه ، ذاب ، ضاع »[47] والاسم المضمّن ، أي « مصري » ، هو - في

الحقيقة - ذو مغزى عميق ؛ فهو لا يمثل الشخصية المركزية فى الرواية فحسب ، بل يستطيع أن يمثل المجتمع برمته .

ويشير هذا التوكيد الاسمى فى رواية « الحرب فى بر مصر » إلى أكثر من مجرد عزلة الشخصية المركزية ، « مصرى » ؛ إذ يدل أيضا على المشكلة المركزية فى الرواية ؛ مشكلة الهوية . ما الاسم الحقيقى للشهيد ؟ إننا نلاحظ هذا بوضوح فى الفصل الخاص بالصديق ؛ إذ نقرأ :

« فسألته :
- اسمك ؟
- . . . . »(٤٨)

هنا نلاحظ أن يوسف القعيد يستخدم عالم الأسماء لكى يكثف الغموض والمسائل الحاسمة التى تتخلل رواياته .

والخاصيات التى عالجناها - كتقطيع السرد والغموض النصى - لا تمثل إلا بعض المبادىء الأساسية فى الرواية الجديدة . وثمة عنصر إضافى يرتبط بالرواية الجديدة ، ألا وهو تكرار عبارة « الرواية البوليسية » . وتلعب الرواية البوليسية - بحق - دورا مهما فى تطور الرواية بشكل عام ؛ إذ نجدها فى كيان عدة روائيين فى العصر الحديث ، أمثال وليام فوكنر (William Faulkner) فى رواية « المقتحم فى الغبار » (Intruder in the Dust)(٤٩) ، وجورج لويس بورجيز (Jorge Luis Borges) فى رواية « ست مشكلات لدون إسيدرو بارودى » (Six Problems for Don Isidro Parodi)(٥٠) . لكن الرواية البوليسية - أو الإشارة إليها - تبدو بشكل بارز فى الرواية الجديدة الفرنسية . فرواية « الممحاوات » (Les gommes) لآلان روب - جرييه(٥١) تمثل نوعا من الرواية البوليسية ، كما أن رواية ميشيل بوتور « قضاء الوقت » (L'emploi du temps)(٥٢) أو رواية « بيت الملتقى » (La maison du rendez- vous) لآلان روب - جرييه(٥٣) تحتويان على إشارات إلى الرواية البوليسية ، أو على عناصر منها . يحدث هذا إلى الحد الذى نستطيع معه أن نزعم أن الرواية الجديدة الفرنسية ذات صلة خاصة بصيغة الرواية البوليسية .

لكن لماذا يستغل الروائيون المحدثون - وخصوصا مؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية - صيغة الرواية البوليسية ؟ ولكى ندرك العلاقة بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية إدراكا تاما يجب علينا أن نفهم أولا طبيعة الرواية البوليسية ، وتحول هذا النوع الأدبى على أيدى مؤلفى الرواية الجديدة الفرنسية .

وتنقسم الرواية البوليسية فى العادة إلى نوعين رئيسين : الرواية البوليسية التقليدية ، كروايات « أجاثا كريستى » ، على سبيل المثال ؛ والرواية البوليسية « المتحجرة » أو « الواقعية » (hard- boiled) ، كروايات ميكى سبيلين (Mickey Spillane) ، على سبيل المثال(٥٤) . سوف تهمنا فى هذه الدراسة الرواية البوليسية التقليدية ، حيث يجمع المحقق الذكى فى هذا النوع من الرواية البوليسية المعلومات فى أثناء التحقيق . وفى نهاية الرواية يحل المشكلة ويكتشف المجرم . وقد أشار عدة نقاد إلى أن بداية الرواية البوليسية التقليدية تصور على مستوى أدبى النظام الاجتماعى والعقلانى الذى تفسده الجريمة . لكن المحقق يحل المشكلة عندما يكتشف المجرم ، وعندئذ يعيد النظام الأصل(٥٥) ؛ بمعنى أن صيغة الرواية البوليسية التقليدية صيغة تمثل تحقيق النظام أو إعادته .

وليس التعلق بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية التقليدية أمرا عرَضيا بطبيعة الحال . وقد لاحظنا أن الرواية الجديدة تلفت نظرنا باستغلالها وسائل أدبية تقود مجتمعة إلى تقطيع السرد وإشاعة الغموض ، وبما أن الرواية البوليسية التقليدية تخلق فى النهاية نظاما فإن اختيارها صيغة للرواية الجديدة يحمل مغزى خاصا ، وذلك لأن الرواية الجديدة عند استخدامها الرواية البوليسية - تدمر النظام القائم المعتاد فى هذه الرواية .

إذن فالحبكة البوليسية فى الرواية الجديدة تمثل تحوّلا فى الحبكة البوليسية المستخدمه فى الرواية البوليسية التقليدية ، بل هى بحق تقدم ظاهرة مختلفة ، تتمثل فى تدمير صيغة الرواية البوليسية ، ومن ثم تدمير النظام . إذن فالرواية الجديدة تستدعى الحبكة البوليسية وتدمرها . ولو أننا دققنا النظر فى رواية آلان روب - جرييه «بيت الملتقى» على سبيل المثال للاحظنا أن النص يثير الشك فى الجريمة وفى طبيعة الراوى(٥٦) . وفى رواية «الممحاوات» يثير المؤلف نفسه الشك فى طبيعة المحقق والجريمة ؛ إذ يصبح المحقق هو المجرم فى آخر النص(٥٧) . وهكذا تتحول الحبكة البوليسية التقليدية بوصفها رمزا للنظام ، إلى دال على اللانظام .

وحين نواجه روايات يوسف القعيد نجد انفسنا أمام تطور مشابه ؛ فهناك - أولا - إشارة صريحة عنده إلى الرواية البوليسية ، فى «الحرب فى بر مصر» ، حيث يقول المسئول الكبير للمحقق إن الفلاحين «لفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية»(٥٨) . وفى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» يقرر المؤلف فى الرواية الخارجية أن البداية الثالثة للرواية الداخلية : «بوليسية أكثر من اللازم» . وأنه سوف يستخدم بداية واقعية . لكن هذه البداية «قد تكون مملة ، يهرب منها قارىء الرواية البوليسية»(٥٩) . وهكذا يربط القعيد إذن رواياته بشكل صريح بتقليد الرواية البوليسية . وهذا الارتباط ليس - فى الوقت نفسه - بسيطا ؛ إذ يعلن لنا استدعاء الرواية البوليسية بشكل صريح أن الحكاية التى تتضمن الاستدعاء تختلف عن الرواية البوليسية .

ولكن من الجدير بالذكر أن الروايات القعيدية كثيرا ما تقدم جريمة . وينبغى علينا أن نفهم - بطبيعة الحال - أن الجريمة ليست بالضرورة جريمة قتل ، كالجريمة التى ألفنا مشاهدتها فى

الروايات البوليسية التقليدية بل قد تتكون من أى سلوك يكون ضد القانون . ففي «يحدث فى مصر الآن» تتألف الجريمة من محاولة الدبيش أن يحصل على المعونة التى لا حق له فيها . أما فى «الحرب فى بر مصر» فتتمثل الجريمة فى تجنيد ابن الخفير ، «مصرى» ، وتسجيله فى العسكرية بديلا من ابن العمدة ؛ فبالرغم من أنه ليست هناك جرائم قتل ، تظل هناك فى الواقع جرائم تستدعى التحقيق فيها . والحقيقة أن الجريمة ليست هى مركز الرواية البوليسية الحقيقى بل التحقيق نفسه . ويلعب التحقيق فى روايتى يوسف القعيد أيضا دورا حاسما ، إلا أن هذا الدور ليست له - روائيا - الأهمية نفسها التى تكون له فى الرواية البوليسية التقليدية .

وبالإضافة إلى ذلك ، ليس لدينا فى روايات يوسف القعيد الشخصية التقليدية للمحقق ، التى نجدها فى الرواية البوليسية ، بل يقدم لنا النص القعيدى شخصية المحقق البيروقراطى . وتختلف هذه الشخصية - لهذا السبب - عن شخصية المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب ؛ فشخصية المحقق فى الرواية البوليسية الغربية يقاوم البيروقراطية ، إذ يحل المشكلة - فى العادة - دون مساعدة البوليس[٦٠] . وبما أن الرواية الجديدة الغربية تستخدم المحقق الغربى فإنها تختلف بهذا أيضا عن الرواية القعيدية ، التى تستخدم المحقق البيروقراطى .

إن العلاقة بين الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب ، والرواية الجديدة الفرنسية ، والرواية القعيدية ، علاقة معقدة وثلاثية . أولا يستغل القعيد الحبكة البوليسية - كاستغلال الرواية الجديدة الفرنسية للحبكة نفسها - بوصفها خالقة النظام ، ويحولها إلى خالقة اللانظام ؛ إذ لا يخلق التحقيق فى «يحدث فى مصر الآن» ، وفى «الحرب فى بر مصر» ، العلم أو المعرفة والنظام ؛ وتنتهى الروايتان - بدلا من ذلك - بلا نظام ؛ بالغموض . فالنتائج التى تصل إليها الرواية القعيدية تشابه نتائج الرواية الجديدة ، وذلك من حيث إن الروايتين تقدمان وضعا لانظاميا .

ولكننا سبق أن لاحظنا أن كلا من المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب والمحقق فى الرواية الجديدة الفرنسية يتخذ موقفا ضد البيروقراطية فى حين يمثل المحقق عند يوسف القعيد شخصية بيروقراطية فى حد ذاته . وهكذا يتشابه الموقف من البيروقراطية فى الرواية البوليسية التقليدية وروايات يوسف القعيد ، لكن المحققين الناجحين فى الرواية البوليسية التقليدية يقومون بعملهم ضد البيروقراطية ، فى حين يخفق المحققون البيروقراطيون عند يوسف القعيد ، ومن ثم فإن البيروقراطية فى روايات يوسف القعيد تخلق اللانظام . وبهذا يجاوز يوسف القعيد عند استغلاله للحبكة البوليسية ، مؤلفى الرواية الجديدة الفرنسية ، فلا يستخدم الحبكة البوليسية لخلق اللانظام فحسب ، بل يستخدمها لينتقد البيروقراطية كذلك .

لكن موضوع تحقيق النظام هذا يسلك طرقا متوازية فى الكيان القعيدى تجاوز مسألة المحقق والتحقيق . فإذا كان هدف المحقق إيجاد النظام فإن هذا الهدف هو ذاته هدف كل مؤلف لرواية . ويمثل العمل الفنى الكامل - كالجريمة المحلولة تماما - نوعا من النظام ؛ ويشمل كل منهما حكاية . والمحقق نفسه يبنى عملا روائيا (narrative)مادام عمله عندما يحل الجريمة يعيد تنظيم سلسلة من الأحداث ، فيحكى لنا - من ثم - حكاية هذه الأحداث على نحو ما وقعت . والإحساس بغياب النظام ، الذى يخلفه التحقيق البيروقراطى غير الكامل ، يشابه - على هذا النحو - غياب النظام الذى يخلفه تقطيع النص . وكذلك يوازى التقطيع فى السرد الروائى على مستوى الشكل تدمير النظام الذى تخلقه التحقيقات على مستوى المضمون . لا غرابة إذن فى أن تحل محاولة كتابة الحكاية على مستوى الحبكة محل التحقيق من حيث هو دال من أجل تحقيق النظام غير الكامل . وهكذا يوازى موضوع محاولة المؤلف كتابة نصه فى «شكاوى المصرى الفصيح» ، موضوع التحقيق فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و«يحدث فى مصر الآن»[٦١] . والنص المقطع فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» مثله مثل التقارير البيروقراطية المقطعة والمتضادة فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و «يحدث فى مصر الآن» . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن التوازى بين المحقق والمؤلف يمتد عندما نلاحظ أن المؤلف فى «شكاوى المصرى الفصيح» يخلق روايته من خلال تحقيق للظروف الاجتماعية الحقيقية . وبهذا يجمع يوسف القعيد بين مشكلات التحقيق والبيروقراطية ومشكلات المؤلف وعملية الخلق .

وثمة نقطة أخرى تتعلق بالرواية الجديدة ، وإلى حد ما - أيضا - بالرواية البوليسية . إن آلان روب - جرييه يصف عملية يستخدمها فى رواياته بالفراغ(le vide, le trou) . . ويفسر هذا بأنه أزال فى رواية «المحاوات» (Les gommes) - على سبيل المثال - الجريمة حتى إنه يصف تحقيق هذه الجريمة بالرغم من عدم وجودها إذ إن المحقق كان يجهل ذلك ؛ فالجريمة الغائبة أو المفقودة هى إذن الفراغ الذى تنتظم حوله الرواية كلها ، وهذا الفراغ يمثل مفهوما مركزيا فى تنظيم الرواية بشكل عام عند روب جرييه[٦٢] .

ويستطيع مفهوم الفراغ بحق أن يساعدنا على فهم روايات يوسف القعيد ؛ ففى كل من رواياته التى عالجناها فراغ ينظم الرواية ، ولعل المثال الأوضح لهذا المفهوم يتمثل فى رواية «يحدث فى مصر الآن» . فالفراغ فى هذا المثال يتشكل من الجريمة والمجرم ، الدبيش ؛ إذ إن المسألة المركزية فى الرواية هى الدبيش ، لكن النص يقترح أن الدبيش لم يوجد أصلا ؛ بمعنى أن مسألة وجوده تمثل النقطة التى تنظم الرواية . وبالإضافة إلى ذلك فإن الدبيش - على المستوى النصى المحض - غائب على

وجه التقريب . أى أننا نتابع رواية عن شخصية ضئيلة الوجود فى النص . وكما أشرنا من قبل ، يثير النص الشك حتى فى وجود هذه الشخصية . والفراغ هنا يتمثل فى غياب المعرفة المطلوبة عن المجرم والجريمة .

أما فى رواية «الحرب فى بر مصر» فالفراغ موجود فى شخصية «مصرى» . ونستطيع أن نتمثل ذلك فى الحبكة وفى السرد الروائى ؛ فقد لاحظنا أن «مصرى» لا يملك دورا روائيا ؛ وذلك بالرغم من أنه - فى الحقيقة - الشخصية المركزية فى الرواية . وبذلك يمثل غيابه راويا فراغه على المستوى الروائى . وبما أن العملية الروائية مع تعدد الرواة ، تمثل طريقة فى تقديم الرواية ، فإن غيابه الروائى يشير إلى أن دوره شبيه بالفراغ فى الرواية . وقد أشرنا فى أثناء تحليلنا إلى أن «مصرى» يمثل الشخصية الواحدة التى تملك اسما فى هذه الرواية . لكن وجوده الاسمى وسط الغياب الاسمى السائد يدل على مرتبته بوصفه نقطة الفراغ . ومصرى هو الفراغ - بطبيعة الحال - على مستوى الحبكة ، لأنه يختفى عندما يجعل النص ابن العمدة هو الشهيد .

وتتشابه - نتيجة ذلك - نقطتا الفراغ فى «يحدث فى مصر الآن» وفى «الحرب فى بر مصر» ؛ وذلك لكونهما تدوران حول هوية الشخصيات .

ويظهر الفراغ فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» على نحو مختلف ؛ إذ ليس لدينا جريمة أو تحقيق . فأين إذن الفراغ المنظم فى النص ؟ يتتكون الفراغ فى «شكاوى المصرى الفصيح» من الحكاية الداخلية التى لا تظهر أبدا على الشكل المتوقع ؛ إذ إن النص لا يقدم إلينا حكاية كاملة ، بل مجرد بدايات . أما الحكاية - فى حد ذاتها - فغائبة . لكن الرواية فى مجملها تدور حول هذه الحكاية الغائبة ، التى تمثل - من ثم - الفراغ فى النص .

وثمة نقطة إضافية نستخرجها من المقارنة بين الرواية القعيدية - خصوصا «شكاوى المصرى الفصيح» - والرواية الجديدة - خصوصا رواية «الممحاوات» لآلان روب - جرييه . وتتعلق هذه النقطة باستخدام التراث الأدبى والحضارى . كما هو واضح من رواية روب - جرييه ، وكما أشار إليه النقاد . فالمؤلف يستغل فى هذه الرواية أسطورة أوديب من التراث اليونانى ، لكنه يغيرها ويقدمها فى الرواية على شكل حديث . وكما يوضح الناقد بروس موريسيت (Bruce Morrissette) ، فإن عناصر عدة فى هذه الرواية تدل على أنها تحولٌ للأسطورة اليونانية[٦٣] .

أما رواية «شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء» ليوسف القعيد فعنوان الرواية نفسه يستدعى حكاية الفلاح الفصيح من التراث الفرعونى . والحكاية الفرعونية تحكى لنا مغامرة فلاح راح ضحية سرقة . وإنه ليذهب إلى المحكمة شاكيا ما حل به من ظلم ، فيشير ، ليشكو من هذه القضية ، دهشة القاضى بفصاحته . عند ذلك يطلب الحاكم إلى الفرعون ألا يحكم بالعدل مباشرة ؛ إذ كان القاضى يريد أن يستخرج مزيدا من فصاحة الفلاح . لكنه يتولى رعاية عائلة الفلاح دون معرفته . ويظل الفلاح يشكو وتزداد فصاحته جمالا . وفى نهاية الحكاية يرجع الفلاح إلى عائلته وقد أنصفه الفرعون .

وهذه الحكاية معروفة جيدا لدى الكتاب المعاصرين فى مصر . وقد أنجبت نسخا معدلة فى العصر الحديث[٦٤] . ومن الواضح أن هذه الحكاية تعالج مسألتى العدل والخلق الفنى اللتين تمثلان الموضوعين المركزيين فى «شكاوى المصرى الفصيح» . إن التأثر بالحكاية الفرعونية ماثل على نحو صريح عند يوسف القعيد ؛ وهو يشير إلى ذلك - كما لاحظنا سابقا - فى عنوان الكتاب باستخدامه كلمتى «المصرى الفصيح» بدلا من الفلاح الفصيح . وبالإضافة إلى ذلك فإن فصاحة الفلاح الفصيح فى الحكاية الفرعونية تنبع من «الشكاوى» المرفوعة إلى المحكمة . وتصبح مسألة الشكاوى نقطة واضحة فى المشابهة بين الحكاية الفرعونية والرواية القعيدية ؛ إذ يستخدم عنوان رواية يوسف القعيد كلمة «شكاوى» ؛ بمعنى أن رواية يوسف القعيد تتقدم من خلال رؤية معينة تستدعى الفلاح الفصيح ، ومن ثم تربط حبكة الرواية القعيدية به .

هكذا - إذن - يؤدى الفلاح الفصيح دورا موازيا للمصرى الفصيح ؛ ومن ثم نستطيع أن نفهم المصرى الفصيح من خلال الفلاح الفصيح ؛ فالمصرى الفصيح يقدم فصاحته كذلك لكن على شكل رواية . إنه يقف فى مقابل النقاد والجمهور ، فى حين يقابل الفلاح الفصيح البيروقراطية القضائية . لكن هذه البيروقراطية تمثل فى الوقت نفسه نقاد الفلاح الفصيح وجمهوره . ويقود هذا بدوره إلى تمثل علاقة تواز بين البيروقراطية من جهة ، والنقاد والجمهور من جهة أخرى ، فيعيد هذا التوازى موضوع البيروقراطية فى الرواية .

وتحتوى حكاية الفلاح الفصيح على ثلاثة عناصر : المؤلف والجريمة والبيروقراطية القضائية . وهذه العناصر - كما لاحظنا فى تحليلنا - عناصر مركزية فى روايات يوسف القعيد ؛ إذ تجمع بين عملية الكتابة والمحقق والجريمة والعدالة . حتى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» ، التى لا تتضمن إشارة صريحة إلى البيروقراطية والجريمة ، تحتوى على إشارة ضمنية إلى هاتين الظاهرتين ؛ وذلك من خلال استدعائها الفلاح الفصيح .

وهناك مسألة أخرى مهمة فى كل روايات يوسف القعيد لم نعالجها بعد ، ألا وهى مسألة الظروف الاجتماعية والعدالة الاجتماعية ، أو بعبارة أخرى ، نستطيع أن نقول إنه بالرغم من أن وضع المؤلف يمثل أمرا مركزيا فى الروايات فإنه يظهر إلى جواره أمر آخر ذو أهمية عميقة ، وهو الوضع الاجتماعى .

ويبدو هذا بوضوح فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» ، التى تكشف عن المؤلف الذى يحاول أن يقدم مسألة اجتماعية من خلال معالجة سكان القبور . لكن روايتى «الحرب فى بر مصر» و«يحدث فى مصر الآن» تملكان أيضا الوضعين ، أى وضع التأليف والوضع الاجتماعى ؛ فنلاحظ فى «الحرب» الوضع الاجتماعى من خلال الصراع بين العمدة والخفير . ويتطور هذا الصراع فى الرواية حتى ينتهى بالتحقيق الذى لا يحل المشكلة الاجتماعية ، مادام الخفير لم ينل حقوقه من استشهاد ابنه ، بل إن الوضع الاجتماعى فى نهاية الكتاب يرجع إلى الحال الذى بدأ به الكتاب ، ألا وهو تفوق العمدة الاجتماعى ، بالرغم من أنه المسئول عن تجنيد ابن الخفير . ويظهر وضع التأليف أيضا فى هذه الرواية من خلال التنبيهات المستمرة إلى العملية الروائية .

وفى رواية «يحدث فى مصر الآن» تواجهنا مشكلة التأليف أولا ؛ إذ يدعونا المؤلف إلى تأليف النص معه . وتظهر هذه العملية فى أثناء الكتاب بصورة مستمرة . أما الوضع الاجتماعى فيتكون أيضا من نوع من الصراع ؛ إذ نشاهد الصراع فى هذه الرواية بين الفلاح والنظام البيروقراطى .

لكننا عندما نطرق موضوع البيروقراطية فى رواية «الحرب فى بر مصر» نلاحظ نقطة إضافية سوف تساعدنا على فهم تصوير هذا الموضوع ، لا فى هذه الرواية فحسب ، بل فى رواية «يحدث فى مصر الآن» . فالبيروقراطية فى كلتا الروايتين تقدم إلينا صورا غير حقيقية للواقع ؛ بمعنى أن هناك اختلافا بين الصورة الواقعية والصورة البيروقراطية . ففى «الحرب» - على سبيل المثال - يصبح ابن الخفير ابن العمدة فى النظام العسكرى ، بالرغم من أنه يظل فى الواقع هو «مصرى» . وعندئذ نكون بإزاء تسجيل مزيف يغير الواقع . وعند استشهاده يظهر الصراع بين الحالين . أما فى «يحدث فى مصر الآن» فنلاحظ ظاهرة مشابهة ؛ إذ يحصل الدبيش على المعونة التى لا حق له فيها ، وذلك لأن زوجته لم تكن حاملا . ومعنى هذا أننا بإزاء صراع بين التسجيل البيروقراطى والحياة الاجتماعية الحقيقية . ويزداد هذا التفاوت نتيجة للتحقيقات البيروقراطية وتقاريرها ؛ لأننا نتصور أن هذه التقارير مضادة لما حدث . وبعبارة أخرى فإن البيروقراطية تقدم إلينا صورة غير صحيحة للواقع الاجتماعى .

وعندما ننظر إلى البيروقراطية فى هاتين الروايتين ، نلاحظها - إلى درجة كبيرة - بوصفها مؤسسة تسجل وتحاول أن تمثل الواقع الاجتماعى عن طريق الكتابة . وهذا هو - بطبيعة الحال - ما يفعله المؤلف . وإذن فلدينا ظاهرة أخرى متوازية بين كاتب الروايات فى «شكاوى المصرى الفصيح» ، والكتاب البيروقراطيين فى «يحدث فى مصر الآن» و«الحرب فى بر مصر» .

إن التحليل السابق يؤدى إلى رؤية الرواية الاجتماعية فى ضوء جديد . فغياب النظام وتقطيعه ماثلان فى تقديم النص وفى حبكته . وتبقى مسألة التصوير الاجتماعى غامضة ، فتقلل أو تنقص - على هذا النحو - من توهم المؤلف بأنه يصور المجتمع تصويرا كاملا . ويؤدى هذا التصوير الأدبى للواقع الاجتماعى إلى تواز بين المؤلف والنص من جهة ، والبيروقراطية والمجتمع من جهة أخرى . لم يتمكن المؤلف - من حيث هو مؤلف - من إيجاد النظام النصى ، كما لم تتمكن البيروقراطية من إيجاد النظام الاجتماعى . ومعنى هذا أن اللانظام النصى يعكس اللانظام الاجتماعى . فبدلا من أن يصرف التقطيع النصى والغموض الانتباه عن الرسالة الاجتماعية ، إذا بهما - فى الحقيقة - يعبران عن جزء مهم جدا من هذه الرسالة .

وتقودنا المسألة الاجتماعية فى روايات يوسف القعيد إلى نقطة مهمة تتعلق بالمقارنة بين الرواية القعيدية والرواية الجديدة . ففى الرواية الجديدة الفرنسية يثير تحطيم الشكل الروائى شكا فلسفيا بالنسبة للعالم ؛ بمعنى أننا نكون بإزاء علاقة ذات جزئين ؛ فى حين تبدو الرواية القعيدية أكثر تعقدا ؛ إذ تتألف العلاقة فيها من ثلاثة أجزاء : يقدم النص القعيدى تقطيع المعرفة عن العالم ، لكنه يصور لنا أيضا تحطيم العلاقة بين البيروقراطية والمجتمع ، إذ تتكون البيروقراطية من تسجيل المجتمع والسيطرة عليه .

لكن الاختلاف بين الرواية الجديدة والرواية القعيدية الذى أشرنا إليه يعبر - فى الحقيقة - عن اختلاف أكثر جوهرية . ذلك أن روايات يوسف القعيد الثلاث روايات اجتماعية . ومؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية كثيرا ما يصفون وسائلهم بأنها وسائل ضد البورجوازية وناقدة للمجتمع[٦٥] . غير أن وسائلهم لا تنتقد المجتمع ، ولكنها تثير الشك فى الأشكال والمفاهيم التقليدية . ويختلف يوسف القعيد عنهم ؛ وذلك بأنه يجمع بين الوسائل المركزية فى الرواية الجديدة الفرنسية ورؤية اجتماعية قوية . ويمثل هذا الاختلاف التمايز الأساسى بين يوسف القعيد والمؤلفين الأوروبين ، كما يعكس هذا روعة إبداع يوسف القعيد .

الهوامش

(١) مجدى وهبة ، «معجم مصطلحات الأدب» (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص ٣٥٣ . وللرواية الجديدة ، انظر - على سبيل المثال - Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Les Editions de Minuit, 1963); jean Ricardou, Problèmes du nouveau

roman (Paris: Editions du Seuil, 1967); Bruce Morrissette, Les romans de Robbe - Grillet (Paris: Les Editions de Minuit, 1963).

بالرغم من أن آلان روب - جرييه يصنف طريقة جديدة لرؤية الأشياء (objets) بوصفها ميزة أساسية لواقعيته الجديدة، فإن هذه الظاهرة ليست - في الحقيقة - سائدة في الرواية الجديدة بشكل عام. انظر:

Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman. ص ٧ - ٢٣ .

(٢) نستطيع أن نفهم معنى الحداثة (modernism) بطريقتين: يتعلق المعنى الأول بالحضارة الفنية الخاصة بالثلث الأول من القرن العشرين. وعندئذ تعرف التطورات الجديدة التي تشكلت بعد هذه السنوات بما «بعد الحداثة» (postmodernism). أما المعنى الثاني فيشير لا إلى الحضارة الفنية فحسب، الخاصة بالثلث الأول من القرن العشرين، بل إلى تتابع أو استمرار هذه الحضارة وتطورها حتى وقتنا الراهن. وسوف نستخدم المعنى الثاني في هذه الدراسة. انظر:

Karl Beckson and Arthur Ganz, Literary Terms: A Dictionary (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975), ص ١٤٩ - ١٥١

(٣) انظر، على سبيل المثال، العدد الخاص عن الرواية، «فصول»، ٢، ٢ (١٩٨٢) ودراستنا عن محمد مستجاب: «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ وتدمير طقوس الحياة واللغة»، مجلة «إبداع»، ١، يونيو - يوليو (١٩٨٣)، ص ٨٦ - ٩٢ .

وانظر ايضا:

Ceza K. Draz, "In Quest of New Narrative Forms: Irony in the Works of Four Egyptian Writers," journal of Arabic Literature, XII (1981), ص ١٣٧ - ١٥٩

Issa Boullata, "Contemporary Arab Writers and the Literary Heritage," International journal of Middle East Studies, 15 (1983), ص ١١١ - ١١٩

(٤) انظر - على سبيل المثال - روايتي جمال الغيطاني، «الزيني بركات» (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٧٠) وخطط الغيطاني» (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨١). ويستخدم جمال الغيطاني هذا القصص أو هذه الخرافة النصية حتى في بعض القصص القصيرة. انظر - على سبيل المثال - «هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة» في «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، (القاهرة: مكتبة مدبولي، دون تاريخ)، ص ٨٣ - ٩٨ .

(٥) عن هذه الظواهر النصية، انظر - على سبيل المثال - جمال الغيطاني، «الزيني بركات».

(٦) مجيد طوبيا، «ريم تصبغ شعرها» (القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٣). لدراسة عن هذه الرواية وروايات أخرى لنفس المؤلف، انظر عبد القادر القط، «الشخصية المحورية في روايات مجيد طوبيا»، «إبداع»، ١، مايو (١٩٨٣)، ص ١٢ - ١٦ .

(٧) صنع الله إبراهيم، «اللجنة» (القاهرة: مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢).

(٨) محمد مستجاب، «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ» (القاهرة: مكتبة المنيل، ١٩٨٢). وانظر أيضا دراستنا لهذه الرواية في «إبداع» ١، يونيو - يوليو (١٩٨٣)، ص ٨٦ - ٩٢ .

(٩) لعلاقة الرواية البوليسية بالرواية الجديدة، انظر - على سبيل المثال -

John G. Cawelti, Adventure, Mystery, and Romance (Chicago: The University of Chicago Press, 1976), ص ١٣٦ ومايليها

Michael Holquist, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post - War Fiction," New Literary History, 3 (1971), ص ١٣٥ - ١٥٦ .

(١٠) يوسف القعيد، «شكاوى المصري الفصيح: نوم الأغنياء» (القاهرة: دار الموقف العربي، ١٩٨١).

(١١) يوسف القعيد، «الحرب في بر مصر» (بيروت: دار ابن رشد للطباعة، ١٩٧٨).

(١٢) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن» (القاهرة: دار أسامة للطبع والنشر، ١٩٧٧).

(١٣) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ١١٠ .

(١٤) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ٢٠ .

(١٥) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ١٥٠ .

(١٦) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ١٥٢ .

(١٧) يوسف القعيد، «شكاوى»، ص ١٨٠ .

(١٨) يوسف القعيد، «شكاوى»، ص ٢٢٢ .

(١٩) انظر نجيب محفوظ، «ميرامار» (بيروت: دار القلم، ١٩٧١).

(٢٠) شريف حتاته، «الشبكة» (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢).

(٢١) ويتألف الاستثناء الرئيسي من أن الراوي الأول يظهر مرة ثانية كالراوي الأخير في نهاية الرواية.

(٢٢) يوسف القعيد «الحرب»، ص ٣٣ .

(٢٣) يوسف القعيد «الحرب»، ص ٥٣ .

(٢٤) يوسف القعيد «الحرب»، ص ٧٧ .

(٢٥) يوسف القعيد «الحرب»، ص ١٤٤ .

(٢٦) تصادف كلمتي «نوم الأغنياء» أيضاً في نص «الحرب في بر مصر». انظر يوسف القعيد، «الحرب»، ص ٧٤ .

(٢٧) يوسف العقيد، «شكاوى»، ص ١٥٨ وما يليها.

(٢٨) Vladimir Nabokov, The Real Life of Sebastian Knight (New York: New Directions, 1941.)

(٢٩) نفسه. وعلى سبيل المثال، ص ٦١ وما يليها، ص ١١٦ وما يليها.

(٣٠) Roger Shattuck, The Banquet Years (New York: Vintage, 1968), ص ٣٢٦ وما يليها

(٣١) قارن فدوى مالطي - دوجلاس، «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ» مرجع سابق.

(٣٢) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ٩ .

(٣٣) يوسف القعيد، «شكاوى»، ص ٢٣ . لهذا التمييز بين المؤلف الخارجي والمؤلف الداخلي، انظر:

Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage (Paris: Editions du Seuil, 1972), ص ٤١٢ - ٤١٣

(٣٤) يوسف القعيد، «شكاوى»، ص ٢٤ .

(٣٥) يوسف القعيد، «شكاوى»، ص ٥ .

(٣٦) انظر Jean Ricardou, Problémes du nouveau roman ص ٢٣ - ٤٣ .

(٣٧) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ١١١ وما يليها.

(٣٨) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ١١٠ - ١١٩ .

(٣٩) Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet: Analyse, Theorie (Paris:

Union Generale d'Editions, 1967), Vol. I, p. 165 .

(٤٠) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ١٥٠ - ١٥١ .

(٤١) انظر فى هذه المشكلة - على سبيل المثال - التحليل الذى يقدمه بروس موريسيت (Bruce Morrissette) لروايتى ألان روب - جرييه ، « بيت الملتقى » (La Maison de rendez -vous) و « مشروع لثورة فى نيويورك »(Projet pour une revolution a New York) الفصل الثامن والفصل التاسع

Burce Morrissette, Les romans de Robbe-Grillet, وللروايتين ، انظر :

Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous (Paris: Les Editions de Minuit, 1965); projet pour une revolution a New York (Paris: Les Editions de Minuit,. 1970).

(٤٢) يوسف القعيد ، « يحدث فى مصر الآن » ، ص ١١٣ .

(٤٣) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٩١ .

(٤٤) يوسف القعيد ، « شكاوى » ؛ ص ٩٤ .

(٤٥) انظر دراستنا عن البلاغة الاسمية :

Fedwa Malti-Douglas, " Pour une rhetorique onomastique: Les noms des aveugles chez as-Safadi, "- Cahiers d' Onomastique Arabe, I (1979), ص ٧ - ١٩

(٤٦) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٩٥ - ٩٦ .

(٤٧) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ٣٦ .

(٤٨) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ٨٤ .

(٤٩) William Faulkner, Intruder in the Dust (New York: Vintage Books, 1948) .

(٥٠) Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy-Casares, Six Problems for Don Isidro Parodi, trans. Norman Thomas Di Giovanni (New York: E. P. Dutton, 1981.)

(٥١) Alain Robbe-Grillet, Les gommes (Paris: Les Esitions de Minuit, 1973.)

(٥٢) Michel Butor, L' emploi du temps (Paris: Les Editions de Minuit, 1957) .

(٥٣) Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous.

(٥٤) لهذا التمييز ، انظر دراسة جان كاولتى :

John Cawelti, Adventure, Mystery, and Romance, وخصوصاً ص ١٣٩

ص ٨٠ - ١٣٨ . وانظر أيضاً :

(٥٥) انظر على سبيل المثال ص ٨٠ ـ ١٣٨ .Ibid

David Grossvogel, Mystery and Its Fictions (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979),

خصوصاً الفصل عن أجاثا كريستى ، ص ٣٩ - ٥٢ .

(٥٦) Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous .

(٥٧) Alain Robbe-Grillet, Les gommes .

(٥٨) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ١٥٠ .

(٥٩) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٨٠ ، ٨١ .

(٦٠) إن وضع المحقق فى الأدب العربى الكلاسيكى مختلف . انظر :

Fedwa Malti-Douglas, " The Detective Figure in Medieval Arabic Literature", Public Lecture, Princeton University, February 2, 1984.

(٦١) تستطيع أن تلاحظ صراع الكاتب مع الخلق فى رواية «أيام الجفاف» أيضا . يوسف القعيد ، «أيام الجفاف» (القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٧٤) .

(٦٢) انظر المناقشة حول هذا الموضوع وموضوع المقال الذى يقدم التحليل فى :

Pierre Fedida, "Le narrateur et sa mise a mort par le récit," in Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet, Vol . II,

ص ١٨٧ - ٢٢٢ .

(٦٣) انظر - على سبيل المثال :

David Grossvogel, Mystery and Its Fictions,

ص ١٦٥ - ١٧٩ .

Bruce Morrissette, Les romans de Robbe-Grillet,

ص ٣٧ - ٧٥

وموضوع المقارنة بين المأساة اليونانية والرواية البوليسية التقليدية ليس موضوعاً جديداً ؛ إذ عالجه و. هـ. أودن (W. H. Auden) فى ١٩٤٨ . انظر :

W. H. Auden, " Le presbytere coupable, " in Uri Eisenzweig, Autopsies du roman policier (Paris: Union: Générale d'Editions, 1983),

ص ١١٣ وما يليها

(٦٤) انظر ، على سبيل المثال ، مسرحية فتحى سعيد البارعة . فتحى سعيد ، « الفلاح الفصيح » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢) .

(٦٥) انظر دراسة جان ريكاردو والمناقشة التى تلى هذه الدراسة :

Jean Ricardou, " Terrorisme, Théorie, " in Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet, Vol.I,

ص ١٠ - ٣٣ وص ٣٤ - ٦٣ .

ندوة العدد

«أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر»

اشترك فيها :

- أنور عبد الملك — مصر
- السيد يس — مصر
- عبد المنعم تليمة — مصر
- كمال أبو ديب — سوريا
- محمد عابد الجابرى — المغرب
- مصطفى صفوان — مصر
- أدارها — اعتدال عثمان
- أعدها — محمد صديق غيث

● نرحب بكم فى هذا اللقاء ، ضيوفا على القاهرة ومهرجانها الأول للإبداع العربى ، الذى جعل أول غاياته تنمية التواصل بين مثقفى الأمة العربية ومبدعيها ، وتجديد لقاءاتهم ، من أجل بحث أمور الفكر والإبداع فى ثقافتنا العربية المعاصرة ، وتدارس إشكالياتها ، من خلال الحوار البناء فيما بينهم ؛ إذ هم أبناء هذه الأمة ، الحريصون عليها وعلى وحدتها ونهضتها .

وأرجو أن يدور حوارنا فى هذا اللقاء حول أزمة الإبداع فى الفكر العربى ؛ مظاهرهاوالعوامل المؤثرة فيها ، والأفكار التى ترونها مهيئة للخروج من هذه الأزمة وتجاوزها ؛ فهل يتفضل الدكتور كمال أبو ديب ببدء الحوار فى هذا الموضوع ؟

كمال أبو ديب :

فى تصورى أن الموضوع المطروح موضوع يستحق كثيرا من التفكير منا جميعاً ، ومن سوانا من أبناء الثقافة العربية المعاصرة . وإنه لمن الواضح أن هناك ما اعتدنا على أن نسميه «أزمة» فى الوجود العربى بأكمله . وجزء من هذه الأزمة يتجلى فى أزمة الإبداع ، كما هو عنوان الندوة . وإننى أرى أنه فى غياب التحليل العلمى المنهجى الدقيق لمكونات هذه الأزمة وعناصرها ، سيظل الحديث قاصرا عن أن يساعد ، بطريقة أو بأخرى ، على محاولة تخطى ما أسميناه الآن أزمة . ويبدو لى أننا يمكن أن ننطلق من هذه النقطة إذا شئتم : ما تجليات هذه الأزمة التى نتحدث عنها فى الوجود العربى وفى الإبداع العربى ؟ إذ يبدو لى أننا إذا بدأنا بطرح السؤال : هل هناك أزمة ؟ سيكون الأمر نوعا من البديهية التى تناقش ؛ ولذلك فإننى أفترض - منذ البداية - أن هناك أزمة فعلية على كل صعيد . وأرجو أن نستطيع بلورة مظاهر هذه الأزمة ، أو تجلياتها فى مختلف المجالات .

أنور عبد الملك :

مع تقديرى التام لكلام الدكتور كمال ، ومع أنه من الممكن الحديث عن أزمة ما ، إلا أننى لا أرى أن نبدأ بالتسليم بوجود أزمة ؛ أزمة شاملة ؛ فهذا طرح فيه شىء من الحصر والقسر . وأنا من الذين لا يؤمنون على الإطلاق بأن هناك فى حياتنا العربية أزمة . نعم ، هناك مثلا «قسر بالسلاح» ، وإشكاليات ؛ أما الأزمة فهى مفهوم لا وجود له فى الواقع ، وإلا فإننا نتحرك باستمرار على أرضية مفروضة علينا من قوى خارجية ، توحى إلينا بأننا نعيش أزمة ؛ وهذا أمر لا أستطيع أن أمارسه أو أن أقبله . ورأيى أنه ليست هناك أزمة ، وإنما هناك انكسار وانهزام قوى ؛ انهزام حربى وسياسى وثقافى ، تتجلى فيه إشكاليات وسلبيات فى ميادين مختلفة ، ولكن ليست هناك أزمة . ولا مانع أن

يكون عنوان الندوة كما هو ، ولكن بشرط أن تترك حرية التناول للقضية من زواياها واحتمالاتها المختلفة - مطلقة دون أى قيد .

كمال أبوديب :

ليكن السؤال عن وجود الأزمة أو عدم وجودها هو البداية ، وليتفضل الدكتور عبد الملك بإكمال وجهة نظره فى هذا .

أنور عبد الملك :

إننا نتابع هذا الأمر منذ وقت طويل . والمسألة فى حقيقتها تتعلق بطبيعة المرحلة التى تعيشها الأمة العربية اليوم بأبعادها الفكرية والإبداعية . إن الجو المحيط بطرح مسألة الأزمة هو كما يلى : أن هناك أزمة تتصل بهدف كان مطروحا ومرغوبا ، ولكننا لم نصل إليه ؛ ومن ثم فنحن فى أزمة . هذا الهدف الذى لم نصل إليه هو «اللحاق» بنمط الحضارة المتقدم فى الغرب ، بنظاميه عموما ، وبالغرب الأوروبى والأمريكى خصوصا ، من حيث هو الغرب التقليدى الذى مارسناه ومارسنا استعماريا . فإذا كان هذا هو الطرح ، أى «اللحاق بـ» ، تكون القضية إذن هى نقل التجربة الغربية برمتها ، أى نقل المشروع الغربى بإشكالياته ، ومادمنا لن نستطيع نقله أو اللحاق به ، بعد هوة دامت خمسة قرون ، وبعد التشكل الثابت للهيمنة الغربية على أساس فائض القيمة التاريخى بضرب الشرق «بالسلاح» - مادام الأمر كذلك فنحن . إذن فى أزمة ، ومقضى علينا بالأزمة إلى الأبد . هذا هو الجو المحيط بطرح المسألة .

والملاحظة المهمة أن مفهوم الأزمة لم يظهر فى الفكر العربى إلا منذ عهد قريب جدا ، بعد الحرب العالمية التى وقعت فى الفترة ما بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، حيث بدأت كلمة أزمة فى الظهور بوصفها مفهوما مركزيا ، مواكبة لظهور فكرة أخرى هى فكرة التحديث modernization . وفى هذه الآونة أيضا ظهر كتاب الفاسى فى النقد الذاتى ، الذى ميز بين الأصالة والمعاصرة . أما قبل ذلك فلم نكن نسمع كلمة أزمة ، وإنما كنا نسمع كلمات مثل : انحدار ونهضة ؛ احتلال وتحرر ؛ استبداد وديمقراطية . . . إلخ ، كانت هذه هى المفاهيم السائدة فى الأربعينيات . . .

محمد عابد الجابرى :

اسمحوا لى أن أقول إن هذا قد لا يصدق على جميع البلاد العربية ؛ ففى المغرب استعملت كلمة أزمة الثقافة أو أزمة الفكر سنة ١٩٤١ فى أثناء الاحتلال ، ثم طرحت بشكل أكثر حدة عام ١٩٥١ . فأعتقد - إذن - أنه وإن تكن مصر بالفعل مركز العالم العربى ثقافيا وحضاريا بصفة عامة ، إلا أنه هناك خصوصيات متنوعة فى العالم العربى . هذا ما أردت قوله فى هذه النقطة . وأنتقل الآن إلى قضية الندوة .

إننى أقترح الإطار التالى لمناقشة القضية المطروحة علينا . موضوعنا هو «أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر» . وهو مكون من خمسة عناصر ؛ فإذا استطعنا أن نحدد مفاهيم هذه العناصر أمكننا أن نحدد المقصود بهذه العبارة ، وأن نتبين ما إذا كانت هناك أزمة أم لا . وسأبدأ بتحليل العنصر الأخير ، ثم أعود للذى قبله ، وهكذا من السهل إلى الصعب ، حتى نصل إلى تعريف الأزمة .

عندما نسكت عن كلمتى الفكر العربى ، ونفترض مؤقتا أننا نعرف ماذا نعنى بهما ، ونبدأ «بالمعاصر» ، فماذا نقصد بوصف الفكر العربى بأنه معاصر ؟ هل هو معاصر لأنه يشارك الفكر العالمى المعاصر فى اهتماماته وفى أسلوب التفكير ، ويواكبه منهجيا ومستوى علميا ؟ أم أنه معاصر - فحسب - لأن رجاله يعيشون فى هذا القرن ؟

إننى أعتقد أن الفكر العربى الآن يفتقد مايمكن أن نطلق عليه التزامن الثقافى . فنحن الآن - فى عام ١٩٨٤ - يمكن أن نقرأ كتابا أُلف بالعربية فى هذا العام أو فى العام السابق عليه ، يتحدث بعقلية القرون الوسطى وبمنهجها ومفاهيمها ، ويطرح مضامين تجاوزها التاريخ . ويمكننا - فى الوقت نفسه - أن نقرأ كتابا آخر ألف فى الفترة نفسها ، يختلف اختلافا تاما عن الكتاب الأول ، وكأنما ألف فى أوروبا أو فى أى منطقة من مناطق العالم المتقدم . فهناك إذن عدم تزامن ثقافى ؛ ولذلك أرى أن وصف الفكر العربى بأنه معاصر ، إنما هو وصف مجازى ، أى أنه مقيد برجال موجودين فى عصر معين ولكنهم لايعيشونه بوصفه فكرا . فهل نعد عدم التزامن الثقافى مظهراً من مظاهر الأزمة أم لا ؟

نعود إلى كلمة « العربى » ، ماذا نقصد حين نصف الفكر بأنه عربى ؟ حين ننسب الفكر إلى شعب معين فنحن نقصد جملة الآراء والنظريات التى يعبر بها هذا الشعب عن واقعه وأحاسيسه ومطامحه . ووصف الفكر بأنه عربى يخرج من دائرة الفكر - العلم ؛ لأن العلم لا وطن له . فإذا فصلنا العلم عن الفكر بوصفه « مضمونا » ، تبقى الإيديولوجيا بمعناها العام ، أى الفن والفلسفة وسائر مناطق العلوم الإنسانية . هذا إذا نظرنا إلى الفكر بوصفه مضمونا أو محتوى . ولكن الفكر يمكن أن ينظر إليه أيضا بوصفه « طريقة لإنتاج الأفكار » . ذلك أن الطريقة التى يفكر بها العربى ليست هى نفسها الطريقة التى يفكر بها الأوروبى ؛ فلكل ثقافة طريقة معينة فى التفكير ، أو الإنتاج الفكرى ، تلون هذه الثقافة . فنحن نفكر بثوابت معينة داخل ثقافة معينة ؛ نفكر بمعطياتها وداخل حقلها العام .

فالفكر العربى عربى مضمونا ؛ لأنه يطرح محتوى عربيا ؛ وهو عربى طريقة ؛ لأنه يقدم طريقة معينة فى التفكير ، نجدها واضحة عند من لم ينفتحوا على ثقافة أخرى ؛ وظلوا منغلقين فى الثقافة العربية ، ممن تخرجوا - مثلا من الأزهر أو جامعة القرويين وكانوا لايعرفون لغة أجنبية . فالمثقف هنا يفكر فى إطار ثقافة عربية ومفاهيم عربية ، وجهازه الفكرى عربى ، أى مستمد من ثقافة هى « ثقافة الماضى » .

ولكن يوجد بيننا من جمعوا بين « العالم » الثقافى العربى و« العالم » الثقافى الغربى ، فصار لدينا نوع من الازدواجية ، أو تعدد العوالم الثقافية داخل الفكر العربى بوصفه مضمونا ، وتعدد الأجهزة المفكرة فى إطار الفكر العربى بوصفه أداة للتفكير ؛ فهل نسجل هذا التعدد مظهرا من مظاهر الأزمة أم لا ؟ وأقصد بتعدد العوالم الثقافية أن يوجد بيننا مثقفون لم يتعرفوا ثقافة أجنبية أو لغة أجنبية ، وإنما هم مثقفون بثقافتهم العربية ، يدرسون من خلال تراثهم العربى ولغتهم العربية ،

وينغلقون عليها ؛ وأن يوجد آخرون مشدودون إلى ثقافة أجنبية ، يفكرون فى قضايا هذه الثقافة الأجنبية وإن حدث هذا بلغة عربية ؛ وأن يوجد آخرون يجمعون بين الثقافتين . إننى لا أقصد أن أعطى كلمة الانغلاق أو العزلة هنا أى مفهوم قيمى ، وإنما أريد أن أقول إن هناك مثقفين لا يضم حقلهم المعرفى إلا ماهو منتم إلى الثقافة العربية واللغة العربية ؛ وإن هناك مثقفين آخرين يَضُم حقلهم المعرفى عوالم ثقافية أخرى من خارج الثقافة العربية القديمة وخارج اللغة العربية ؛ أى أن هناك تعددا فى العوالم الثقافية . والذى أريد أن أصِلَ إليه هنا هو مجرد طرح هذا السؤال : هل نعد هذا التعدد فى العوالم الثقافية مظهرا من مظاهر الأزمة أم لا ؟ فأنا لا أقرر - الآن - حكما ، وإنما أسجل ظاهرة ؛ فلا أحد ينكر أننا إذا أخذنا مثقفا تخرج من القرويين وآخر تخرج من السوربون ، وكلاهما يتكلم العربية الفصحى بوجه ما ، فسنجد الأول مشدودا إلى نظام معرفى عربى قديم ، والآخر مشدودا إلى نظام معرفى أجنبى حديث . ثم هناك ثالث يجمع بين النظامين . الأول يفكر بفكر الكندى ومن قبله ومن بعده ، والثانى يفكر بفكر ديكارت وكانت ولوك وباشلار . . . الخ .

مصطفى صفوان :

أى أن هناك انفصاما .

محمد عابد الجابرى :

نعم ؛ فهل نعد هذا الانفصام فى الذات العربية مظهراً من مظاهر الأزمة أم لا ؟

أنور عبد الملك :

إن العرض الذى تفضلت به فى بيانك لهذه النقطة شىء طيب لاغبار عليه ، ولكننى أريد أن أقول إن هذه الازدواجية أو الثلاثية ليست من خصوصيات الفكر العربى . فلو أخذنا الهند مثالا لوجدنا أن خريجى مدارس ومعابد جنوب الهند فى مدينة بنارس أو مدراس مثلا ، لايعرفون اللغة الإنجليزية ، وهى اللغة الرسمية الثانية فى الهند . ومن ناحية ثانية نجد الدارس الهندى « المتأجلز » فى شمال الهند . ومن ناحية ثالثة نجد « المتوسطين » الذين يجمعون بين الهندية والإنجليزية . وسنجد الظاهرة نفسها فى أماكن أخرى ، فى اليابان مثلا ، وفى المكسيك ، حيث نجد خليطا أكثر تعقدا وأكثر تشابكا . فهذا التعدد إذن ليس من خصوصيات الفكر العربى ، وإنما هو من الخصوصيات البارزة لجميع الإطارات الفكرية فى أربعة أخماس الإنسانية ، أى عدا أوروبا وأمريكا ، بل إنها موجودة أيضا ، بوجه ما ، فى أوروبا وأمريكا ذاتيهما .

محمد عابد الجابرى :

إنى أوافق الدكتور عبد الملك على أن هذه الظاهر لاتشكل خصوصية عربية لامثيل لها ، ولكن فى داخل الخصوصية العامة يمكن أن نبحث عن خصوصيات أضيق . ولم أدخل فى هذا الموضوع .

مصطفى صفوان :

لقد فهمنا مما قلت أن السؤال ليس عن كونها خصوصية أم لا ، ولكن عن كونها تشكل أزمة - حيثما وجدت - أم لا .

محمد عابد الجابرى :

نعم . بقى لدينا الإبداع والأزمة . نأخذ كلمة الإبداع . بطبيعة الحال نحن لانقصد الإبداع بمعناه الدينى الميتافيزيقى الذى هو الخلق من العدم ، ولكننا نقصد الإبداع خارج المجال الدينى ، أى إنشاء وجود جديد من أشياء سابقة فى الوجود . والإبداع بهذا المعنى الواسع يتلون بحسب الحقول المعرفية المختلفة ؛ فالإبداع فى الفن يختلف عنه فى العلم ، وعنه فى الفلسفة .

فالإبداع فى الفن - على مايذهب أحد المفكرين - هو إنشاء وجود جديد من أشياء كانت موجودة ولكن من خلال تركيبة أصيلة . والإبداع النظرى الفلسفى هو إعادة طرح المشكلة بطريقة أكثر مطابقة للتطور ولكل ماجد فى الحياة ، أوكما يقول ياسبرز : « الفلسفة ليست جوابا بل سؤالا » ؛ وكذلك الفكر النظرى بعامة ؛ ليس حلولا وإنما هو إعادة طرح للقضايا بشكل جديد ؛ فليست هناك حلول نهائية . أما فى العلم فالإبداع هو الاكتشاف ؛ والاكتشاف هو استخدام وسائل قديمة للخروج بشىء جديد ، مع ملاحظة أن الاكتشاف فى العلم لايصير معترفا به إلا إذا قبل التحقق التجريبى ، أو التحقق المنطقى فى إطار العلوم النظرية ، كعلم الرياضيات ، أو علم الفيزياء النظرية .

وإذا بحثنا عما هو مشترك بين هذه الصور الثلاث من صور الإبداع وجدناه فى الجمع بين شيئين : الجدة والأصالة . والجدة هى إنتاج شىء بديل عن شىء قديم ؛ والأصالة هى اللاتقليد (دون أن أعطيها مفهوما ميتافيزيقيا أو تجريديا) .

والآن نصل إلى كلمة « أزمة » . ومن الملاحظ أننا نستخدم كلمة أزمة فى لغتنا العربية اليوم بمفهومها الغربى المغاير لمفهومها العربى القديم . فإذا رجعنا إلى قواميس العربية نجد أن الأزمة - فى أصل الاشتقاق - تعنى العض ؛ وقد استعملت بمعنى الضيق والشدة . وارتبط هذا الاستخدام - بطبيعة الحال - بالبيئة العربية ؛ فكانت الكلمة تعنى القحط ؛ ومنه الحديث النبوى المعروف : « اشتدى أزمة تنفرجى » ؛ وقد قيل فى سنة قحط وجدب ، أى نوع من الشدة الناتجة عن عمل قوى عليا لايمكن للإنسان أن يعالجها ؛ لأنها « فوق الإنسان » .

أما فى الفكر الأوروبى فالأزمة crise كلمة طبية ، تعنى فى أصلها الطبى تطوراً معينا فى مرض نحو الشفاء أو الهيام ، ثم استخدمت لتعنى حالة توقف فى تاريخ تطور كيان ما ، فيكون هذا التوقف هو الأزمة . وهى بهذا مرتبطة « بموضوع » يمكن دراسته علميا بوصفه متصلاً بأشياء معطاة ، وليس بقوى خارجية فوق طبيعية بالمعنى العربى القديم . وقد انتقل إلينا المعنى الغربى ، وصار يقال أزمة اقتصادية ، أزمة نمو ، أزمة ضمير ، أزمة سياسية . . . الخ أى أن هناك مساراً ما ، يختل توازنه ؛ فاختلال التوازن - إذن - هو الأزمة .

فإذا أخذنا مفهوم الأزمة بوصفه اختلالا فى التوازن ، فإن سؤالى هو : هل نعد الفكر العربى متوازنا ؟ هل يتحقق فيه الحد الأدنى من التوافق ؟ هل يتحقق فيه الحد الأدنى من التزامن الثقافى ؟ هل نجد فيه الحد الأدنى من التواصل بين جميع الفئات ؟ أم أن هناك اختلالا فى هذه «الوحدة» عند حدها الأدنى ؟

إننى أعتقد أن هناك اختلالا فى توازنات الفكر العربى ، وأن هذا الاختلال واضح بين فئات المثقفين العرب ، سواء المتفتحون منهم على الفلسفة ، أو الليبراليون ، أو الماركسيون ، أو الآخذون بالمعاصرة ، أو الآخرون الذين هم الشيوخ والعلماء الذين يكتبون ويقرؤون ويحملون فكرا «ماضيا» ؛ فليس هناك توازن بين كل المثقفين الذين يفكرون أو ينتجون فكرا أو يعيدون إنتاجه . وهذه هى الأزمة ؛ بمعنى عدم وجود توازن فى داخل الثقافة العربية المعاصرة .

والخص تجليات هذه الأزمة فى تلك المظاهر التى سجلتها بوصفها نقاطا للاستفهام ، والتى أثبتناها الآن موضوعا يمكن أن نطرحه بيننا للمناقشة ، وأعيد تحديدها فيما يلى :

١ - عدم وجود تزامن ثقافى بين جميع الذين يقرؤون وينتجون كلاماً يدخل فى الثقافة العربية .

٢ - تعدد العوالم الثقافية ؛ أى تعدد السلطات المرجعية للمعرفة .

٣ - غياب وحدة الأداة المفكرة ؛ أى تعدد المفاهيم ، وتعدد أنواع المنطق داخل الثقافة العربية .

كمال أبو ديب :

اسمحوا لى أن أضيف - فى إطار التناول المنهجى الذى قدمه الدكتور الجابرى - عددا من النقاط التى يبدو لى أنها يمكن أن تساعدنا على التوجه إلى مسار واحد نشارك فيه جميعا .

إننى أوافق على تناول الأزمة بوصفها اختلالا فى التوازن من جهة ، وبوصفها مفهوما يحمل معانى الضيق والشدة من جهة أخرى . وسوف يساعدنا هذا التناول على تمثل المشكلات وتحديدها وتشخيصها .

ولكن النقطة المهمة التى ينبغى أن تؤخذ بعين الاعتبار هى أننا نتناول المفاهيم المطروحة علينا منعزلة ، أى بوصفها أقرب إلى المفاهيم المجردة الخالصة ؛ ولذلك ينبغى أن نتوجه نحو محاولة لتحديد معيار أصل يمكن على أساسه أن نستجلى وجود أزمة فى فكر ما أو عدم وجودها .

إننى أرى أن الأزمة لا يمكن أن تتجلى إلا فى علاقة الفكر بالواقع ؛ ولا يمكن أن نتحدث عن وجود أزمة أو عدم وجودها إلا على هذا المحور الأساسى : ما علاقة الفكر العربى بالواقع العربى ؟ هل استطاع الفكر العربى أن يعاين الواقع العربى بطريقة معقولة ؟ هل استطاع أن يدرك طبيعة هذا الواقع بعناصره ومقوماته ؟ هل استطاع أن يقدم تحليلا يجعل من تجاوز هذا الواقع إمكاناً فعلياً ؟ أين يدور الفكر العربى الآن فى علاقته بالواقع ؟ هل يتحرك فى إطار التلاؤم مع هذا الواقع فحسب ، أم أنه يتحرك فى إطار محاولة تجاوزه فى إطار بُعد الممكن ؟

إذا تحدثنا بهذه الطريقة فإننا نستطيع بحق أن نتبين ما إذا كانت هناك أزمة أو أنه لا أزمة هناك ، وأن نتلمس مظاهرها وتجلياتها إن وجدت ، كما نستطيع حل المشكلات المنهجية الأخرى التى أبرزتها أحاديث الزملاء .

وإننى لأفترض أن الفكر العربى - فى هذه اللحظة التى نعيشها الآن من تاريخنا - فكر قاصر ، بالمعنى الذى طرحته ، أى من حيث علاقته بالواقع العربى . فالفكر العربى ما يزال قاصرا قصورا واضحا فى تعامله مع الواقع العربى ؛ إذ لا نكاد نرى فى أى جانب من جوانب حياتنا الثقافية أو الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية مساراً واحداً من المسارات التى تتجلى فيها قدرة الفكر على معاينة الواقع معاينة دقيقة ، أو تقديم وصف منهجى علمى دقيق لجانب من جوانب الواقع ، فضلا عن محاولة تجاوزه . إننى «هنا أصف» هذا الفكر فحسب ، وحين أصفه بأنه قاصر فإننى أقصد أنه لم ينته إلى نتائج . وقد نناقش بعد ذلك أسباب هذا القصور .

السيد يس

قبل أن نبدأ التقويم ، علينا أن نحسم أولا الرأى فى موضوع الأزمة . إن استخدام كلمة الأزمة ، أو عدم استخدامها ، فى كتابات ما ، أو زمن ما ، ليس دليلا على وجود الأزمة أو عدم وجودها ؛ ذلك أن الأزمة يمكن أن توجد وجودا موضوعيا بغض النظر عن التلفظ بها أو التنبه إليها . وإننى أرى أن الأزمة قد وجدت منذ احتكاك الغرب بالعالم العربى مع الحملة الفرنسية التى قادها نابليون ؛ إذ حدث انقطاع معرفى فى الاجتهاد التراثى طبقا للحضارة العربية الإسلامية . وهناك أكثر من نظرية واحدة فى تفسير آثار هذا الاحتكاك : هل كان بداية التحديث كما يزعم الرأى السائد ؟ أم أنه كان إجهاضاً لعملية إحياء «وطنية أو أهلية indigenous» ، كانت تتم فى داخل البنية المصرية فى أواخر القرن الثامن عشر بقيادة حسن العطار والرأسمالية التجارية ، بحسب نظرية «جرانت» ، فى كتابه المعروف «الجذور الإسلامية الرأسمالية» . وبغض النظر عن التفسير الحقيقى ، فإن اللحظة الأولى فى الأزمة ، ومظهرها الأول ، كانا ما وقع من انقطاع معرفى ، نتج عنه أن أصبح النموذج الغربى هو النموذج الذى ينبغى أن يحتذى ، والنموذج الذى وقع احتذاؤه عمليا ، فاستبدلنا إطارا مرجعيا أوروبيا بإطارنا المرجعى الذى هو التراث العربى الإسلامى .

والذى حدث بعد ذلك أننا تبنينا الفكر الليبرالى ، فى فترة ما ، ثم الفكر الماركسى فى فترة تالية ؛ فكأننا قد اقتبسنا أفكارا مفصولة عن سياقاتها التاريخية ؛ ولذلك لم تترسخ قواعد أى من الفكرين ومؤسساتها ؛ فلسنا نجد فى العالم العربى مفكرين ليبراليين أو ماركسيين بالمعنى الحقيقى . فإذا بحثنا عن الفكر الليبرالى العربى أو الماركسى ، فإننا لن نجد عشرة كتب أساسية فى أى من الفكرين . أنا لا أتحدث عن الترجمات لكتابات ماركس وإنجلز مثلا ، ولا أتحدث عن التطبيق الآلى لمنهج المادية التاريخية على الواقع العربى وإسقاطه عليه بطريقة تعسفية ، ولكننى أقصد غياب التطبيق العربى الحى الخلاق للمنهج الماركسى ؛ فمن النادر أن نجد دراسة ماركسية أصيلة عن التركيب الطبقى العربى ، ولن نجد سوى تطبيقات فجة . وهكذا

كانت اللحظة الثانية للأزمة أن التيارات الوافدة علينا لم تترسخ فكريا ولا مؤسسيا فى المجتمع العربى .

ولذلك أرى أن المشكلة ليست مشكلة فكر فحسب ، بل هى أيضا مشكلة ممارسة وتطبيق ؛ فقد سقط النموذج الليبرالى تاريخيا فى ١٩٥٢ ، وسقط النموذج الماركسى تاريخيا بهزيمة ١٩٦٧ . وحين سقط النموذجان نتج مظهر آخر من مظاهر الأزمة هو فقدان الثقة فى هذين النموذجين معا ، ومن ثم ظهور النموذج السلفى أو الدينى ليكون المرشح لخلافة هذين النموذجين .

جملة القول أن الأزمة التى نواجهها الآن تتعلق بقصور الفكر العربى وعجزه عن طرح الواقع ، وعدم ترسيخ الفكر الليبرالى أو الفكر الماركسى ، ثم سقوط النموذجين معاً ، وخلو الساحة لظهور النموذج الدينى بوصفه الخليفة الشرعى لهذين النموذجين اللذين لم ينجحا تاريخيا فى حل مشاكل العالم العربى .

كمال أبو ديب :

إن الأفكار التى قدمها الأستاذ السيد يس تؤكد بحق أن المشكلة - كما سبق أن طرحتها - هى مشكلة علاقة الفكر بالواقع . فغياب الوصف العلمى الدقيق للعمليات التاريخية التى سقط من خلالها النموذجان الليبرالى والاشتراكى ، وغياب الدراسات الحقيقية عن هذين النموذجين ، يعنى بالضبط أن الفكر العربى لم يستطع فى أى من هاتين اللحظتين أن يقوم بمعاينة الواقع ، ولم يبد قدرة حقيقية على تفهمه ووصفه .

وفضلا عن أنه ليس لدينا الإنتاج الفكرى الذى استطاع أن يسهم فى تأسيس نموذج ليبرالى ، وليس لدينا الإنتاج الفكرى الذى استطاع أن يقدم مثل هذا الإسهام فى تأسيس نموذج اشتراكى ، فإنه ، بالمثل ، ليس لدينا الآن - بالرغم من طغيان التيار الدينى - ذلك النتاج الفكرى الدينى الذى يستطيع أن يؤسس نموذجا للفكر الدينى فى تعامله مع الواقع ، وليس من مجرد استقائه من مصادر تراثية معينة .

إن ما يهمنى شخصيا هو هذه العلاقة التى أحاول أن أركز عليها بين الفكر العربى المعاصر والواقع العربى المعاصر ، أو الواقع العربى السابق . وما تفضلتم به يؤكد أهمية هذه العلاقة تأكيدا تاما .

السيد يس :

هذا صحيح .

عبد المنعم تليمة :

ما دمنا قد اقتربنا من الواقع ، فعلينا أن نصف هذا الواقع ، لا فى جزئياته ، بل فى طبيعته العامة ؛ أى أن نصف الملمح الكلى للمرحلة التى يعيشها الوطن العربى ، أو العرب المحدثون ، وفى أى مرحلة هم الآن .

من الواضح أن هناك تحفظات على كلمة أزمة . ولن أزيد الأمر تعقيداً ؛ ولكننى سأعود إلى الواقع العربى ذاته ؛ الواقع العربى المعاصر ، فأرى أنه واقع نهضوى ، أى أن الإشكالية هى إشكالية نهضة ، وليست إشكالية أزمة ؛ لأن الأزمة - كما تفضل بشرحها الدكتور أنور عبد الملك - تعنى أن هناك غايات تتعثر دائما فى الوصول إليها ، وأن محصلة جهودنا لن تصل إلى آفاقها ، فى حين أن مشكل النهضة هو السعى إلى «صيغة فكرية» ليست وحيدة ، وإنما هى صيغة يمكن أن تكون «غالبة» وشائعة فى الفكر العربى ، تتبناها - فى الواقع - تيارات قوية ، تهدف إلى رأب صدع المفارقة والتناقض بين السياسيات العملية والغايات الاستراتيجية للنهوض العربى ، وتقريب المسافات الفادحة بين واقع هذه السياسات التى يدار بها شأن العرب المحدثين وغايات النهوض . وهذا هو المأزق التاريخى الذى نعيشه اليوم .

فما غايات النهوض العربى ؟ إن العرب تكوين تاريخى جديد ، يتم منذ أربعة عشر قرنا ، بدأ بخروج العرب حاملين رايات الإسلام ، وفاتحين دول المنطقة ذات المجتمعات والحضارات العريقة الضاربة بجذورها فى التاريخ . وما يزال هذا التكوين يتم حتى الآن . وهو ليس حاصل جمع ، وإنما هو حاصل تفاعل بدو الجزيرة ، الذين خرجوا بالإسلام ، مع التكوينات البابلية والآشورية والفينيقية والفرعونية . . . الخ . ويصل هذا التكوين إلى غاياته عندما تقوم للعرب دولة يمتد حدها السياسى على حدها القومى . هذه ببساطة شديدة هى إشكالية النهضة .

فما الذى يحدث فى الواقع الآن ؟ غايات النهوض معروفة : إقامة دولة عربية يمتد حدها السياسى على حدها القومى ، وتحديث المجتمع العربى ، وتعقيل الفكر ، وتحرير الوطن ، ولكن السياسات العملية فى الواقع العربى تتنكب هذا الطريق ؛ فأين الاجتهادات الفكرية التى توجد مخارج لرأب الصدع بين هذه السياسات وتلك الغايات ؟ بل كيف يصاغ هذا المأزق التاريخى فكريا ؟ وما اجتهادات المفكرين العرب للخروج منه ؟ ما الصياغات التى يرونها لمواجهة هذه الإشكالية ؟ (وأنا أقول صياغات ولا أقول صيغة ، وإن قلت صيغة فإننى أقصد الصيغة الغالبة لا الوحيدة) .

هذا هو المفتقد فى الفكر العربى اليوم : القدرة على الوصول إلى بناء فكرى نهضوى أساسى ، يكشف عن بقاء موروثاتنا القديمة وتواصلها متجددة فى ظروف جديدة ، لمواجهة مشكل النهوض ، وعلاج المفارقة بين السياسات والغايات ، وتقديم اجتهادات فكرية لتجاوز هذه المفارقة ، ولإيجاد مخارج من هذا المأزق التاريخى .

أنور عبد الملك :

إن ما سمعته الآن يؤيد ما قلته من قبل من أن هناك هوة ساحقة بين اعتبارين أو إشكاليتين : إشكالية أزمة ، وإشكالية نهضة . إشكالية الأزمة مسقطة من الغرب الاستعمارى ، ولها على الأرض العربية قطاعات معروفة فى كل قطر عربى ، تورث هذا الفكر وتعمل من أجله . ويقابلها إشكالية النهضة ، وهى حقا إشكالية عارمة فى غاية الصعوبة ، تتضمن عجز الأنماط السياسية والأنظمة الفكرية عن إنجاز مشروعات فلسفية نظرية اجتماعية كاملة ، وتتضمن عجز القوى الحربية العربية عن السير إلى نهاية الشوط ، وتتضمن إجهاض

التحركات الحضارية الاستراتيجية للعرب ، كما حدث ، ويحدث الآن .

هذا ما تتضمنه إشكالية النهضة فى جانب السلب ، ولكنها فى جانب الإيجاب ، أو بالرغم من كل وجوه السلب ، لا تحقق واقعا تأزميا ، بل تحقق واقعا نهضويا ، كما أوضح الأخ الكريم الدكتور عبد المنعم . فالواقع العربى إذن واقع نهضوى وليس واقعا تأزميا كما يقال ، من أجل العمل على تأزيمه .

ولنأخذ مؤشرات لجميع معانى الحياة الاجتماعية ومعالمها فى الأمة العربية منذ سنة ١٩٤٥ إلى اليوم (١٩٨٤) ، فى الإنتاج الزراعى ، والصناعى ، والتجارى ، الداخلى والخارجى ، والنمو السكانى والعمرانى ، والتعليم الجامعى ، والبحث العلمى ، والقوة المسلحة ، فسنجد أن النمو مطرد فى جميع المجالات ، وبمعدلات عالية متزايدة وشاملة . ولا نجد مثل هذا النمو إلا فى منطقة شرق آسيا .

وفى الوقت نفسه نجد النموذج الذى يراد لنا أن «نسعى خلفه» ، والذى يراد لنا أن نحيا أزمة بسببه لأننا لن ندركه ولن نلحق به - نجد هذا النموذج «يتأزم» الآن . وأوضح وجوه أزمته انخفاض معدلات النمو السكانى حتى آل الأمر إلى إنهيار ديموغرافى يشكل أزمة حياتية مصيرية فى أوربا اليوم . وصار تباين معدلات النمو السكانى فى الجمهوريات الأوربية من الاتحاد السوفيتى ومعدلاته فى جمهورياته الإسلامية الأسيوية - صار إشكالا سياسيا من الدرجة الأولى .

إن الأزمة - كما يراد تصويرها - تعنى أن الأمة العربية عاجزة عن الاستمرار بوصفها كيانات اجتماعية ، وأنها لا تخطو إلى الأمام إلا خطى متعثرة ، برغم ما يبدو من التفاعلات الجدلية للعناصر الإيجابية . وهذا التصوير غير حقيقى ؛ بدليل ما نراه من اطراد متفرد لمعدلات النمو الشامل . إن الواقع القائم هو إشكالية نهضوية منكسرة أو مضروبة ومحاصرة .

وعندما يجرى الحديث عن إشكالية العالم العربى ، فإن بعض الجهات تصورها وكأنها إشكالية متفردة بلا نظير ، على حين أن هناك ، إشكاليات نهضوية كثيرة . وبعض هذه الإشكاليات مهم بالنسبة لنا ، ويجمعنا معه عالم واحد هو عالم باندونج . وتعيننا دراسة بعض هذه الإشكاليات على تعرف ذاتنا فى الوقت نفسه . وهاهنا سؤال : هل سمعنا كلمة أزمة فى الصين أو اليابان ؟ لم تسمع هذه الكلمة لديهم على الإطلاق ، وإنما سمعنا كلمات مثل : إشكالية النهضة ، التحرير غير المتحقق ، والتحديث المتعثر فى الصين مثلا ، وهذه إشكاليات وارادة لدينا نحن أيضاً .

والقصور الخطير فى معالجتنا لإشكالية النهضة العربية أننا لاندرس خصوصيتها ، مع أن دراسة هذه الخصوصية إنما هى دراسة لبعد مهم من أبعاد الواقع ، ولكننا نهمل هذا وننظر إلى الإشكالية بوصفها موضوعا نظريا قائما بذاته ، منفصلا عن إطاره التاريخى والجغرافى الخاص . وهاهنا بيت القصيد .

إن الإطار التاريخى الجغرافى الذى يتصف بخصوصية متفردة ، ويؤطر العالم العربى منذ القرن التاسع عشر حتى الآن ، هو إطار الحرب والسلاح ، حيث يواجه هجمات مسلحة مستمرة ومكثفة ومركزة ، خصوصا على المشرق العربى فى مصر والشام . وبعضنا - هنا فى مصر وفى غيرها من أقطار الوطن العربى - ينسى تماما أن مصر قد خاضت ستة حروب خلال خمسة وعشرين عاما فيما بين ١٩٤٨ و١٩٧٣ ، هى حروب ١٩٤٨ ، و١٩٥٦ ، وحرب اليمن ، وحرب ١٩٦٧ ، وحرب الاستنزاف ، ثم حرب ١٩٧٣ . فما معنى هذا ؟ معناه أننا لا نواجه إشكالية أزمة ، وإنما نواجه إشكالية نهضة ، وإلا ما كان هذا الحصار . ولا أريد أن أدخل فى مساجلات إبستمولوجية مع من يذهبون إلى أنها إشكالية أزمة .

إذن هذه هى إشكالية «التحرك العربى» . وأنا مؤمن إيماناً تاماً بأنه تحرك نهضوى قوى وعميق ، وأنه لن ينكسر . لن ينكسر - والحمد لله - لأسباب كثيرة جدا . وإنما الذى ينكسر الآن هو العدو الذى تهتز أركانه . وسيظل التحرك العربى محاصرا بالسلاح ، وسيضرب على الدوام بالسلاح . ونحن نعلم أنه ما إن انتهت حرب ١٩٧٣ حتى بدأت حرب لبنان ، ثم حرب «الاستنزاف الدامى الشامل المريع» فى الخليج ، والبقية تأتى . وهى مرتب لها بإحكام تنفيذا لهذا الحصار السلاحى الذى تنفرد به المنطقة العربية ، والذى لا يوجد له مثيل فى العالم كله . فليس ثمة حصار سلاحى فى شرق آسيا مثلا ، ولا فى أمريكا اللاتينية ، وكل ما يحدث هنا أو هناك هو مجرد مناوشات حربية بسيطة . ولهذا فإن هذا الحصار الاستراتيجى المحكم هو الذى يثبت أن إشكاليتنا إشكالية نهضة . وأنا مؤمن بهذا إيمانا «حياتيا».وهى إشكالية فى غاية الصعوبة والعسر ، وفى غاية الفداحة من حيث ميراثها العملى ، ومظاهرها المريعة . ولننظر إلى «دمار بيروت» اليوم ؛ فهو فى حد ذاته لا نظير له ..وما أصاب المدن الفيتنامية من دمار تحت القصف الأمريكى ، لا يمكن أن يقارن بما أصاب بيروت ، خصوصا وأن بيروت مركز حضارى أساسى وحيوى ، وتعرضه «للتفتيت» الغريب بهذا الشكل الاستمرارى المطرد يشير إلى مغزى «لا حربى» ، يذكر بما حدث من قبل فى مدن القناة ، حيث دمرت المنشآت المدنية والموانىء والمناطق الصناعية . وقد رأينا هذه المشاهد بأعيننا .

وأختم حديثى فأقول : إن هذه الإشكالية ، بصعوبتها وتشابكها ووجوهها السلبية (وهى كثيرة ومؤلمة للحس وللضمير) ، هى جزء لا يتجزأ من إشكالية النهضة العربية . فكيف هذا ؟ الجواب بإيجاز وتبسيط شديدين : إننا إن كنا فى أزمة لما كان هذا الضرب المستمر بالسلاح على هذه الصورة ؛ فلا أحد يضرب «جثة ميتة» ؛ ولا أحد يضرب إنسانا فاقد الحركة ؛ ولا أحد يكثف الضرب أجيالا وقرونا وبشكل لا ينقطع إلى اليوم ضد من هو ضعيف متأزم . إن هذا كله دليل على أننا نمتلك «حيوية» وإيجابية أكثر مما ندرك نحن أنفسنا ، نتيجة لإشكالياتنا المتعددة التى نعيشها ؛ فلو كنا فى «هوان الأزمة» لما كان هذا الحصار والغزو الشاملان من كل الجوانب ، سلاحيا واقتصاديا وسياسيا . وأخيرا - وهذا هو الأخطر من كل ما عداه - ما يحدث الآن من غزو فكرى وإيديولوجى وعلمى بشكل يكاد يطمس معالم البناء الوطنى للأمة العربية . وهذه هى الخطورة القصوى ، وهى فى الوقت نفسه الدليل على أننا لا نحيا هوان الأزمة ، وإلا لتركنا أعداؤنا فى «حالنا».وإننى لآسف إذا أطلت فى حديثى .

مصطفى صفوان :

إن حديث الدكتور عبد الملك ، ومن قبله حديث الأستاذ السيد يس قد ذكراني بكلمة قالها هيجل عام ١٨٢٨ . . .

قال هيجل إنه كلما أمعن العلم في محاولة فرض نموذج موحد على العالم كله ، ازدادت حدة ردود الأفعال التي تتجه إلى الاحتفاظ بالخصوصية الذاتية والدفاع عنها ؛ وأنه كلما ازدادت عمليات فرض التجانس من الغرب على العالم ، ازدادت حدة الانسلاخات وشراستها . وهذا على وجه التقريب ينطبق علينا وعلى ما يحدث لنا الآن .

وإذا كان قد صار لكلمة هيجل هذه قيمة النبوءة ، فإن لنا أن نقول إن الخصوصية الوحيدة التي تقف في وجه الغرب الآن ، وتقاوم محاولة فرض التجانس العلمي الغربي على العالم ، هي الإسلام بوصفه «خصوصية» العالم العربي . فلا أحد ينكر أن خصوصية العالم العربي في إسلاميته .

عبد المنعم تليمة :

نعم ، هذا صحيح . وسوف أمس مسألة التراث فيما يتصل بكلام أستاذنا الجليل الدكتور صفوان .

لقد تعلمنا على أيدي عدة أجيال من الأساتذة ، يصطلح الجيل الأول منهم على مفهوم محدد للتراث ، ينصرف إلى الفكر الديني بعامة ، أي إلى اجتهادات الفقهاء والمتكلمة والمتصوفة وما إلى ذلك . ومع جيل تال من الأساتذة تعلمنا أن التراث يعني صور الإبداع الأدبي ، ووجدنا إلحاحا شديدا منهم على هذا المعنى ، وكان العقاد وطه حسين إذا قال أحدهما «التراث» انصرف الذهن إلى التراث الأدبي .

وها هو ذا جيلنا اليوم ، يعني بتراث الأمة «وعاءها الحافظ لتجربتها في التاريخ» ، سواء تبدى هذا الوعاء في إنجاز علمي ، أو خبرة تكنولوجية ، أو فكر فلسفي ، أو إبداع أدبي ، أو أعراف وعادات ، إلى آخر ما ورثناه عن أسلافنا .

إن تجزيء التراث ، والميل إلى الانتقاء منه ، يمثلان وجها من وجوه إشكالية النهضة العربية ؛ ففي كل حين تبرز فئة اجتماعية أو قوة سياسية لتجتزئ من التراث وتحاكم الآخرين على أساس هذا الاجتزاء ، وكأنما قد أصبح التراث ملكا لهذه الفئة ، تنتقي منه ما يثبت مواقعها ، ويحمي مصالحها ، ويحقق أغراضها ومطامحها . فلنتناد إذن لكي نقف بحزم ضد كل تجزيء للتراث ، وضد الانتقاء منه ! وليفتح باب الاجتهاد واسعا لخدمة التراث الذي هو عماد من أعمدة نهضتنا - بإحيائه ومواصلة الصالح منه وتنقيته ونشره وإذاعته واستلهامه واحتذائه وتوجيهه في سبيل إبداع الطريق الخاص أو النموذج الخاص للعرب المحدثين .

وهناك وجه آخر من وجوه إشكالية النهضة هو الشمولية السياسية ؛ وهي - كما تبدو لنا وقائعها - ليست مجرد احتكار السلطة السياسية فحسب ، بل هي - فوق ذلك - احتكار للعمل والفكر السياسيين على يد فئة من فئات الجماعة العربية في أي مجتمع من مجتمعاتها ، وتحريم الممارسة السياسية على سائر الفئات ، واللجوء في هذا التحريم إلى وضع نصوص دستورية وقانونية ، بل إلى وسائل القهر والقمع أحيانا ، فتكون النتيجة ضياع وحدة الشعب العربي وتفتيتها ، لعدم الاعتماد عليه وعلى طلائعه المثقفة وكوادره المتخصصة . وبهذا تتولد بالشمولية السياسية عقبة من عقبات نهضة الشعب العربي ووحدته .

وهناك الشمولية الأخرى ، وهي الشمولية الدينية التي مسها الأستاذ يس في حديثه . وإنني أرى أنه ينبغي ألا ينظر إلى الصحوة الإسلامية المعاصرة بوصفها بديلا للتراث «كله» ، أو قيما وصاحبا «وحيدا» للتراث كله ، أو بديلا تاريخيا لنظام سياسي ما ؛ إذ إن تاريخ الإسلام لا يقدم إلزاما بأي من هذه الإلزامات .

وأريد هاهنا أن أقرر أنني اختلف مع القاعدة التي ذهب إليها الأستاذ العظيم الشيخ علي عبد الرازق بالفصل بين جانبين «زمني وديني» في الإسلام ؛ فالإسلام - في رأيي - لا يقر هذا الفصل ، كما لا يعرف ، ولا يقر ، الفصل بين الدين والدولة . ذلك أن الإسلام يمس السياسة في غاياتها ولا يلزم بنظام سياسي معين . وقد غابت هذه الحقيقة عن الشيخ عبد الرازق ، فجعل المقولة الغربية المتعلقة بفصل الكنيسة عن الدولة مقولة إسلامية ، في حين أن الإسلام لم ينص شرعا على هذا . ولم يقع في تاريخه شيء من هذا . ولكن الإسلام - وهذا هو الأمر الجديد الذي أقول به - يتجاوز هذا كله ؛ فلم يلزم بنظام سياسي . ولذلك اتسع الإسلام الحضاري للإمارة والمشيخة ، والملكية والسلطنة ، والخديوية والجمهورية ، وما إلى ذلك ، «والكل مسلم» . ولم ينص الإسلام على نظام اجتماعي ؛ ولذلك اتسع الوعي الحضاري الإسلامي للنظام الإقطاعي ، وشبه الإقطاعي ، وشبه الرأسمالي ، ونظام رأسمالية الدولة ، والنظام الذي ينحو نحوا تخطيطيا ، وما إلى ذلك ، «والكل مسلم» .

هكذا علينا ونحن نعالج إشكالية التراث والنهضة أن ننقي المفاهيم ، وأن نسدد المصطلحات ، وأن ندافع عنها بوصفها مستمدة من وقائع تاريخنا وتراثنا ، ومن تخريجات حقيقية لتاريخنا وتراثنا ، تحول دون أن نواجه بجماعات في الفكر والعمل تناوئ هذه المصطلحات والمفاهيم ، وأن نعمل لكي نصل - من بعد - بهذه المصطلحات والمفاهيم إلى تكوين صيغة غالبة وليست وحيدة .

السيد يس :

اسمحوا لي أن أتحدث بإيجاز في نقطتين ثم أعود إلى حديث الدكتور عبد المنعم عن التراث . النقطة الأولى هي أنه ليست هناك - في رأيي - ثنائية بين مصطلحي الأزمة والنهضة . وإذا أخذنا بمصطلح الدكتور عبد الملك والدكتور تليمة وقلنا النهضة ، فإن النهضة ذاتها قد تمر بلحظات أزمة .

النقطة الثانية هى موضوع الإبداع فى الفكر العربى . إننى أعتقد أن المؤشر الموضوعى للإبداع هو الطرح الصحيح لقضايا المجتمع ، وتقديم الحلول الأصيلة التى تستطيع جماعة المثقفين أن تصل إليها فى مواجهتها لهذه القضايا . فإذا كان الفكر العربى المعاصر قد قصر فى طرح القضايا الحقيقية وتوصيفها التوصيف الحقيقى ، وتكييفها التكييف الدقيق ، كما قصر فى التماس الحلول الأصيلة ، فإنه يمكن أن يقال إن الفكر العربى المعاصر يعانى من نوع من القصور الذى يمكن أن نسميه أزمة .

وأنتقل الآن إلى موضوع التراث . إننى اختلف مع الدكتور تليمة ، وأرى أن موضوع التراث - إذا أردنا أن نضعه فى موضعه الصحيح - إنما هو موضوع سياسى فى المقام الأول . وقضية التراث فى حدها النهائى هى القضية التالية : هل نقبل مجتمعا دينيا يجمع بين الدين والدولة ؟ أم أننا ما نزال من أنصار العلمانية وأنصار الفصل بين الدين والدولة ؟ وهذه قضية سياسية قبل أن تكون قضية ثقافية .

إن الطرح الحالى لقضية التراث ، والقول المطلق بضرورة الرجوع إليه ، إنما «يميع» القضية الأساسية وهى القضية السياسية . فهناك صراعات سياسية فى المجتمعات العربية بين النموذج العلمانى والنموذج الدينى . والواجب الملقى على المثقفين العرب اليوم هو أن يواجهوا هذه القضية مواجهة صريحة وبطريقة جدية قاطعة .

إن القضية الحقيقية للتراث هى نموذج الدولة العربية وبناؤها ، وقضايا الصفوة الحاكمة ، أو الفئة الحاكمة وعلاقتها بالأمة العربية .

ولا أحد ينكر أهمية الطروح المختلفة للتراث ، أو أهمية إحيائه ، ومحاولة تدعيم القيم الإيجابية فيه ، ولكن كيف يتم ذلك بدون الدراسة التاريخية النقدية للتراث ؟ فالتراث يحوى العقلانى والخرافى ، والمعتزلى والصوفى ، فأى تراث نقصد ؟ وأى فرقة إسلامية نريد ؟ بل كيف يمكن الحديث عن النموذج الإسلامى بوصفه نظاما استبداديا ، أو بوصفه نظاما قد كفل الحرية الفكرية عبر عهوده كافة - وكلا الأمرين غير صحيح على إطلاقه - دون دراسة نقدية لتاريخ الأفكار والتاريخ الاجتماعى والاقتصادى ، لنعرف متى ازدهرت أو تحللت ظروف الحياة فى المجتمع الإسلامى ؛ ومتى ازدهرت أو تخلفت الحياة الإسلامية ثقافيا وفكريا ؛ وكيف حدث القهر السياسى ، وتحت أى ظروف ؛ وكيف واجهت الأمة هذا القهر .

إننا مانزال على عتبات الدراسة التكاملية للتراث ، وبخاصة من نواحيه الفلسفية والفكرية . وبالرغم من وجود اهتمام واسع المدى بالتراث ، وظهور قراءات ماركسية للتراث ؛ وقراءات استشراقية ، وقراءات دينية ، إلا أن الدراسة المتكاملة ما تزال غائبة . هذا فضلا عن غياب المواجهة الضرورية للمشكلة السياسية المتعلقة بنموذج الدولة وبنائها ، وتوزيع السلطات فيها ، والإجابة عن هذا السؤال : مجتمع دينى أم مجتمع علمانى ؟

عبد المنعم تليمة :

لست أدرى فيم الخلاف بيننا يا دكتور سيد ؟ نعم إن الإبداع هو الاستجابة الصحيحة للواقع الصحيح . ثمة حوائل ذكرت اثنين منها ، هما الشمولية السياسية والشمولية الدينية . وقد قلت إننى اختلف مع الشيخ على عبد الرازق وأتجاوزه كثيرا . ولأكمل كلامى السابق فى هذه النقطة إذن وأقول : لا للدولة الدينية . لماذا ؟ لأن الإسلام - ولنرجع فيه إلى ينابيعه الأولى الصافية - لم ينص على نظام سياسى بعينه ، ولم ينص على نظام اجتماعى بعينه ، وإنما ترك الأمرين معاً مسئولية بنى الإنسان ووهبهم الكرامة والحرية لأنهم خلفاء الله فى الأرض : « إنى جاعل فى الأرض خليفة »[1] . ولدينا من النصوص القرآنية الكريمة الآيتان اللتان تنصان على الشورى ، الأولى مدنية : « وشاورهم فى الأمر »[2] ، والثانية مكية : « وأمرهم شورى بينهم »[3] ، وهما تتعلقان معاً « بالأمر » ، والأمر هو مجمل الحياة ، وليس النشاط السياسى فحسب . فأمر الحياة كله شورى بيننا ، وإدارة الحياة كلها منوطة بالإنسان بحسب ظروفه فى كل عصر وكل حضارة .

اما عن مطالبة الأستاذ يس بالدراسة التكاملية للتراث ، فقد رفضت تجزىء التراث أو الانتقاء منه لتثبيت مصالح محددة ومواقع محددة . أما من جهة أن نواصل أشياء من التراث ، أو لا نواصلها ، فهناك عناصر تراثية قد تواصلت - عمليا - عبر العصور . فلو استعرضنا التاريخ الإسلامى كله منذ صحيفة عبد الله بن عمر الصحابى الجليل ، أى منذ عصر النبوة إلى عصرنا الحديث ، لوجدنا - على سبيل المثال - هذه الصيغة الفكرية التالية : نقل وعقل ، مأثور ومعقول ، رواية ودراية . ولو نظرنا إلى حركة الشيخ محمد عبده لوجدنا أننا نصفها فى النهاية بأنها « علم كلام » جديد . إذن هناك تواصل مستمر فى التراث ، أقول بتكامله ، كما يدعو الأستاذ يس . وأنا أدعو معه إلى تكامل التراث ، وأخاصم التجزيئيين والانتقائيين ، لهذا الأمر .

أما عن القول بالعلمانية ، فإننى أدعو إلى ما هو أبعد من هذا . إننى أدعو ، إلى الديمقراطية الشعبية . فالعلمانية رديف أو قريب مواز فكريا لليبرالية التى فشلت فشلا ذريعاً فى أرضنا العربية . إننى أنادى بالديمقراطية الشعبية نظاماً سياسياً ، وأزعم أن هذا لا يتنافى إطلاقاً قيد شعرة عما هو مأثور فى تراثنا الإسلامى أو منصوص عليه فى نصوصنا . وأنا أومن بهذا تمام الإيمان .

محمد عابد الجابرى :

لقد طرحت عدة موضوعات متكاملة حقا ، ولكننى قد أميز بعضها عن بعض بوجه ما . إننى لا أتفق مع الدكتور عبد الملك فى طرحه لقضية النهضة وخصوصيتها ، وأتفق معه حينما يعطى للعامل الأجنبى أو الاستعمار وما يندرج تحته من عوامل أهمية قصوى فى شل نهضتنا من جميع النواحى . نحن نوافقه تماما على هذا ، خصوصاً إذا تذكرنا أن النهضة الأوروبية لم تواجه بأى قوى أجنبية تعطل مسيرتها بالسلاح أو بغير السلاح ، بل كانت النهضة الأوروبية تتخذ العالم « موضوعاً » لها وهى « الذات » الوحيدة ، أما نهضتنا فقد كانت موضوعاً مستهدفاً للآخر الغربى ، يقمعها ويعوقها . وهذا موضوع متفق عليه .

---

(١) البقرة ، ٣٠ .

(٢) آل عمران ، ١٥٩ .

(٣) الشورى ، ٣٨ .

هذا مستوى من مستويات الطرح لإشكالية النهضة . ولكن داخل هذه الإشكالية هناك مستوى آخر من الطرح عندما نبحث أزمة « الفكر » العربي ذاته ، أو ما يمكن أن نسميه هذا الاسم . فإذا ميزنا الأمر بهذه القسمة ، يمكنني أن أقول إن من جملة عوائق نهضتنا أنها نهضة أرادت أن تنهض بعقل غير ناهض . فالفكر العربي في القرن التاسع عشر لم يكن قد اكتسب مقومات النهوض مثلما حدث في أوروبا ، أو - دون أن اتخذ أوروبا نموذجاً وحيداً ، فلأرجع إلى تاريخنا نحن - مثلما حدث في النهضة العربية التي بدأت تكتمل في العصر العباسي بعد أن اكتسبت شروط العقل الناهض - فيما قبل العصر العباسي ذاته - لتكون قادرة على السير بالنهضة إلى ما يمكن أن تصل إليه . إذن يمكن القول بأن واحداً من مظاهر إشكالية النهضة في الفكر العربي المعاصر ، أننا بدأنا نهضتنا بعقل غير ناهض .

من هنا أنتقل إلى قضية التراث . إن كل نهضة - كيفما كانت - لا بد أن تنتظم في تراث ؛ فليس هناك نهضة تبدأ من « الصفر » . وهناك في نهضتنا التي بدأت منذ القرن الماضي محاولتان متوازيتان - وأحياناً محاولة ثالثة تمزج بينهما - للانتظام في تراثين مختلفين زماناً ومكاناً وحضارة . فهناك من يحاول أن ينتظم في تراث آخر هو التراث الغربي في مرحلة معينة من مراحله ، مثل سلامة موسى ، وشبلي شميل الذي يطرح علينا نظرية التطور ، ويريد أن يؤسس عليها نهضتنا ، في حين أن نظرية التطور تقع في قمة تطور الفكر الغربي ؛ أي أنها نوع من التعبير الإيديولوجي عن مسيرة الفكر الأوروبي في بعض جوانبه . فما كان هناك نتيجة يراد له أن يكون مقدمة هنا ؛ ولذلك كان الفشل ؛ لأن الظروف الموضوعية ، الفكرية والواقعية ، لا تقبل مثل هذا الغرس الميكانيكي للنتائج الأوروبية في الواقع العربي .

كذلك نرى أن من حاولوا الانتظام في تراثنا الماضي قد انتظموا فيه باسترجاعه وليس بإعادة قراءته وإعادة إحيائه وتجديده من الداخل . وهم في عودتهم إلى التراث نجد منهم من يعود إلى عهد الرسول ، ومن يعود إلى عهد الصحابة ، وأحياناً إلى عهد عبد الملك بن مروان ؛ أي أن هناك مدى تاريخيا يمتد عبر قرون قد تصل أحياناً إلى عهد ابن تيمية ؛ فكأنما العودة إلى التراث تتم بوصفه شيئا خارج التاريخ . نعم إن القرآن والدين والعقيدة والشريعة عند المؤمن ، ذات وجود فوق التاريخي ، وهذا على أية حال أمر من أمور الضمير . ولكن التطبيق التاريخي للإسلام شيء آخر ؛ فهو «تراث» ؛ وهذا التراث متعدد الجوانب ؛ فمع من نقف أو نرتبط ؟ مع المعتزلة أو الأشاعرة ، أو الفلاسفة أو الصوفية ؟ هؤلاء جميعاً عاشوا في «مراحل تاريخية» ، وتجاوز بعضهم بعضا ، وصارع بعضهم بعضا . وأحياناً نجد الأشاعرة مثلا أكثر تقدماً من المعتزلة أو العكس ، وهكذا . إذن يجب أن تكون نظرتنا إلى التراث نظرة تاريخية ، أي نضعه في سياقه التاريخي . وهذا يتطلب منا إعادة بنائه .

عبد المنعم تليمة :

نعم ، إعادة بنائه .

محمد عابد الجابري :

أي أننا في حاجة إلى عمليتين متوازيتين :

أولا : ترتيب العلاقات بين أجزاء التراث نفسه ، لكي «نضعه» بوصفه عملية تاريخية .

ثانيا : إعادة تنظيم العلاقة بيننا نحن بوصفنا «ذاتا» ، وهذا التراث بوصفه «موضوعاً» .

وعملية التجديد يجب أن تتم من داخلنا ؛ ذلك أنني أعتقد أنه ليس بإمكان شعب من الشعوب أن يجدد ثقافته بالعمل في داخل ثقافة أخرى . لا نستطيع أن نجدد فكرنا العربي بالاجتهاد في الفكر الفرنسي أو الإنجليزي مثلا . يمكننا أن نستفيد من المناهج المعاصرة ، ويجب أن نستفيد منها وأن نتفتح للعقل ، ولكن التجديد يجب أن يتم من داخلنا نحن . ويجب أن نتغلب على الانفصام القائم في الشخصية العربية والثقافة العربية الآن ، ما بين سلفي مغلق في حقبة تاريخية معينة ، يعيد إنتاج نفسه باستمرار من خلالها ، وليبرالي يعتقد أن الحداثة هي لوك وسبنسر . . . الخ ، فيعيد إنتاج « حداثة مزوّرة » . فهل من الحداثة أن أكون لوك أو سبنسر ، أو أكون فولتير أو بودلير ؟ لقد انتهى كل هذا تاريخيا في أوروبا وأصبح « متحفياً » ، وصارت الحداثة مرتبطة عندهم بالنسبية والكوانتم والإكسيوماتيك في الرياضيات ، وبالفتوحات الجديدة في البيولوجيا ، وسائر جوانب الثورة العلمية التي تحققت في القرن العشرين .

فنحن إذن حينما ننتظم في تراث مضى ، أوروبيا كان أو إسلاميا ، فإننا نضع بيننا وبين نقطة الإسناد التي نستند إليها هوة عميقة فاصلة .

إن المشكلة في نظري - إذا طرحت في إطارها المحدد ، وهو أزمة « الفكر » العربي ، أو إشكاليته ، فلا مشاحة في الأسماء - هي كيف نجدد تراثنا من داخله بإعادة ترتيب أجزائه وإعطائه سياقه التاريخي ، ثم كيف نرتبط به دون أن نجعله الحقيقة العليا ، إذ إنه هو أيضا مجرد تاريخ علينا أن نتجاوزه التجاوز الديالكتيكي الذي يعني الاحتواء والتجديد في الوقت نفسه ، بحيث نصبح منتجين لتراث جديد يكون تراثاً لأجيال أخرى ، وهكذا .

كمال أبو ديب :

اسمحوا لي أن أقول إننا لمسنا مشكلتين أساسيتين ، ولكننا بالغنا في تأكيد إحداهما ، وأهملنا الأخرى . يبدو لي أننا بالغنا كثيرا في الحديث عن التراث بالقياس إلى حديثنا عن المشكلات الأخرى التي طرحت علينا ، وبالغنا كثيراً في اعتبار أن التراث هو محور المعركة الحضارية التي نخوضها اليوم . وفي تصوري أن هذا كله ظاهرة مرضية ؛ واسمحوا لي بتوضيح ذلك بأننا قد استغرقنا كل هذا الوقت في الحديث عن التراث على حساب الواقع القائم أمامنا .

وفي حديثنا عن التراث افترضنا أنه كتلة تاريخية متكونة ومتشكلة في ماض ناء ، وافترضنا أن مشكلتنا هي كيف نتناول هذا الماضي النائي ونموضعه الآن في عالمنا ، على حين أن مشكلتنا الحقيقية ليست هكذا على الإطلاق ، بل في تصوري أن مشكلتنا هي مشكلة الواقع .

وفي دراستنا لواقعنا العربي - وهو المحور الثاني في المزدوجة التي تحدثت عنها من قبل - يمكن للفكر أن يكون فكرا نقديا ضديا ، أو تحليليا وصفيا ، أو أن يكون قبوليا متلائما مع الواقع أو لا يكون

كذلك . فالمشكلة القائمة الآن هى على وجه التحديد : دور « هذا الفكر » فى معاينة « هذا الواقع » الذى نحاول أن نصفه . ومن خلال هذا نستطيع أن نتبين كيف يمكن للفكر أن يتناول التراث .

وإن اهتمامى الخاص هو بما يحدث الآن : كيف يتناول المفكرون العرب - بوصفنا بعضا منهم - قضية التراث . ويبدو لى أن هذا الميل إلى اعتبار التراث الإشكالية الأساسية إنما هو تجسيد لإحدى الطبائع المتأصلة فى الفكر العربى ، فى حين لا يشكل التراث إلا مكونا واحدا من مكونات الواقع . وعلينا - ونحن نواجه مشكلة النهضة - أن نختار صعيدا من صعيدين : صعيد الفكر فى موقفه المتوازن مع الواقع ، أو صعيد الفكر فى موقفه غير المتوازن مع الواقع .

إن الواقع متشابك معقد ، تدخل فيه مئات العناصر ، لا يشكل التراث إلا مكونا واحدا منها . تدخل فيه سلسلة المفاهيم والعقائديات والإيديولوجيات التى دخلت إلى العالم العربى من مصادر أجنبية ؛ وتدخل فيه سلسلة الصراعات السياسية والطبقية والاجتماعية والاقتصادية التى تطبع الحياة العربية اليوم بطابعها ، وتدخل فيه ظاهرة طغيان السلوك الاستهلاكى فى المجتمع العربى خلال السنوات العشر الماضية ؛ وهى - فى تصورى - مشكلة أهم كثيرا من مشكلة التراث ؛ إذ صار لها تأثيرها العمل على الواقع العربى المعاصر ، وعلى إعطائه خصائصه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الآن .

إن هذا الانشغال بالتراث ظاهرة مرضية ، لا توجد فى الثقافة المتكاملة المتجانسة الناضجة الواحدة ؛ ففى مثل هذه الثقافة ينظر إلى التراث بوصفه النتاج الحضارى المتكامل الموحد المتصل فى الزمان حتى اللحظة الحاضرة . فالتراث الفرنسى - مثلا - هو ذلك الامتداد المتصل منذ بدايات الكتابة باللغة الفرنسية أو التفلسف بها ، أو صياغة العلم . . . إلخ إلى اللحظة الحاضرة التى يكتب فيها مصطفى صفوان بهذه اللغة فى باريس . وحين أقول « التراث الإنجليزى » فإنه ذلك الذى يبدأ من تشوسر ثم شكسبير إلى ت . س . إليوت إلى الوقت الحاضر . أما عندنا نحن فى الفكر العربى المعاصر فإننا حين نقول « التراث » فإننا نقصد بذلك الحديث عن ماض ناء متشكل فى كتلة قائمة بذاتها ، ونضع هذا التراث مقابلا للواقع العربى ، وكأن هناك شيئا اسمه التراث العربى وشيئا اسمه الواقع العربى . هذه هى الأطروحة الخاطئة الأساسية فى تفكيرنا ؛ وهى تجسيد لفشل الفكر العربى فى معاينة الواقع العربى ؛ لأن التراث ليس إلا مكونا من مكونات الواقع العربى . وإننى لأرجو أن ننتقل بمناقشاتنا إلى هذا الإطار .

أنور عبد الملك :

إن المبالغة فى « التغرب » إبان المرحلة السياسية السابقة هى التى أدت إلى هذه الصحوة الغريبة للتراثية فى الفكر السياسى العربى .

ولكى نقترب من الواقع أرى أنه من الجدير بنا أن نستعيض عن كلمة التراث بكلمة الخصوصية التاريخية ؛ وبذلك نراعى التكوينات التاريخية العميقة لحضارات المنطقة ، التى كانت تسبق فى الوجود مرحلة الفتح العربى الإسلامى .

وبذلك تكون الخصوصية التاريخية هى الصياغة العلمية الجادة التى تحوى الواقع بما له من تراث بتركاته السلبية والإيجابية ، وهى الصياغة التى يمكن أن نتخذها نقطة ابتداء لمواجهة إشكالية الفكر العربى التى اتفق على أنها تكمن فى قصور الصياغات الفكرية العربية عن مواكبة الواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى . . . إلخ .

وفى هذا الصدد أقدم اقتراحين عمليين للتحرك :

الأول أن ننظر إلى ما هو قائم بوصفه « معطى » تاريخيا وواقعيا وموضوعيا ، وأن نعيد صياغته بما هو عليه ، أى بما فيه من إيجاب وسلب ، وبما فيه من خصوصيات متنوعة تعود إلى الحضارات القديمة الباقية فى وجدان الشعوب العربية المختلفة . وحين نتحرك من أجل تجديد ما هو معطى وقائم ، فإن محور التحرك لن يكون هو العودة إلى الماضى وكيف نعيه . صحيح أنه لا مانع من هذا بوجه ما ، ولكنه لن يكون الوجهة الأساسية للتحرك ، التى هى المشروع الحضارى ، والعمل آنيا ومستقبليا من أجل تحقيقه .

والاقتراح الثانى أن يتجه الفكر العربى إلى دراسة التجارب الكبرى المعاصرة ، التى تربطنا بها همزات وصل ومواكبة وتشابه ؛ وهى تجارب الشرق الحضارى فى الصين واليابان وكوريا وفيتنام والهند . . . إلخ ؛ وبذلك نتعلم من تلك المنطقة التى تشكل أكثر من ثلاثة أرباع العالم الإسلامى الممتد بين المغرب وبحر الصين . ونحن بطبيعة الحال نملك أن نأخذ ونعطى ؛ أن نتعلم ونعلم .

فمن المهم أن ندرس - مثلا - تجربة الصين فى المزج أو التركيب بين فلسفة كونفوشيوس وفكر ماوتسى تونج ، بحيث صارت الماركسية تكاد أن تكون هامشية فى هذه الصياغة الجديدة ، وبحيث تحول ما كان سلفيا سلبيا إلى وجود جديد حيوى وإيجابى .

إن لنا أن نفيد من تجارب هذه الشعوب التى تتشابه معنا فى كثير من السمات والتجارب ، بخاصة البعد الحضارى ، والتكوين الاجتماعى الزراعى « الفلاحى » ، والثورة الوطنية التحريرية ، مما يمكن أن يزكى كثيرا من المعانى الإيجابية فى التركة أو التكوين التاريخى العربى ، مثل الوحدة الوطنية - ولنسمها العروة الوثقى أو الأمة - وعلاقة الدولة بالشعب ، وأهمية الثقافة الوطنية ، وأمور أخرى مشتركة ، جمعت بيننا فى مؤتمر باندونج ، الذى لم يكن مؤتمرا دبلوماسياً بقدر ما كان لقاء بين قادة حركات تحرير شعوب الشرق الحضارى .

السيد يس :

أود أن أعقب على فكرة المشروع الحضارى وما يتضمنه من دراسات مقارنة لتجارب الشرق الحضارى . إننى أوافق على هذا ، ولكن هناك ما هو أهم وما يجب أن نبدأ به . علينا أن نبدأ بتقويم متكامل لتجارب المشروع الحضارى العربى الحديث : لماذا سقطت التجربة الليبرالية ؟ لماذا سقطت التجربة الاشتراكية الناصرية ؟ وليكن هذا التقويم مدخلا للمستقبل ، لكى نواجه القضايا المطروحة علينا - كما قال الدكتور كمال أبوديب - تلك القضايا التى لا مفر لأى مشروع حضارى من أن يواجهها : مسألة العدالة ، كيف تتحقق ، وكيف نقلل من الفوارق بين الطبقات ، ومسألة الديموقراطية ، وشكل

النظام ، وديكتاتورية الدولة الزمنية فى العالم العربى ، والنظم القمعية وكيف يمكن أن نواجهها ، لأنها هى التى تقهر الجماهير وتعوق نشوء المشروع الحضارى الأصيل ، ومسألة المؤسسة العسكرية فى العالم العربى . هذه هى المشكلات الواقعية الحقيقية المطروحة على المثقفين العرب ، وعليهم أن يبدعوا الصياغة الملائمة للمشروع الحضارى العربى الذى يواجه هذه المشكلات .

أنور عبد الملك :

إن دور المثقف العربى من بين ما تجب دراسته بعناية كبيرة ، لكى نعرف تأثير المثقفين فى تحريك النهضة العربية ، بل تأثيرهم فى إجهاضها أيضا ؛ وهذه ظاهرة خطيرة ويمكننا أن ندرسها من خلال مثل هذه الظواهر القليلة الأساسية التى أسوقها ، وهى : تغريب قطاع واسع من المثقفين العرب ، وتراثية قطاع آخر منهم ، وضعف التراث الأصيل المستقبل العصرى . وهذه نقاط فى غاية الأهمية تحتاج إلى دراسات متخصصة .

مصطفى صفوان :

إذا سلمنا بأن هناك صراعا بين المدنية العلمية وطغيان العلم من ناحية ، والخصوصيات الثقافية من ناحية أخرى ، فليس معنى هذا أن نسلم بأن الخروج من هذا الصراع بنجاح يكمن فى الاحتفاظ المطلق بالخصوصية ؛ فلا وجود لأى خصوصية - فى العصر الحديث - إلا إذا تكيفت مع الحد الأدنى الذى أدخله الواقع العلمى الحديث . ومن ثم فلابد هنا من جهد إبداعى من جانب الخصوصية حتى تستطيع أن تعيش فى هذا العصر . ومن هنا تأتى أهمية دراسة تجارب الخصوصيات الأخرى ، التى استطاعت أن تواجه عصر العلم ، وأن تتكيف معه .

فما النقاط الأولى التى ينبغى على أى خصوصية أن تتكيف معها ، وأن تبدع طرق التكيف معها ؟

هناك نقطتان على سبيل المثال ؛ الأولى تتعلق بالطابع الاستثمارى لرأس المال ؛ والثانية بطرق الإنتاج الصناعى الحديثة . فالرأسمالية ، أو الاستثمار الرأسمالى ، نوع من الاقتصاد الغريب على العقل الإنسانى ؛ لأن العقل فى أكثر المدنيات ، وبخاصة المدنية الصينية والمدنية العربية ، عقل إنفاق وبذخ واستهلاك ، على حين أن العقل فى المدنية الغربية هو الذى تميز وحده بالقدرة على استخدام المال لخلق المزيد من المال ، أى لخلق « تراكم رأس المال » . ومن جهة ثانية فإنه لا يمكن لأى مجتمع فى هذا العصر أن يحفظ وجوده بدون تمثل طرق الإنتاج الصناعى الحديث .

وبهذا يكون الإبداع المطلوب من أى خصوصية مطالبا بمواجهة هاتين النقطتين : تمثل واحتضان طرق ومواد الإنتاج الحديث ، وتوجيه العقلية الاقتصادية من الإنفاق والبذخ إلى الاستثمار وتنمية المال .

فإذا نظرنا إلى الإسلام باعتباره خصوصية استطاعت أن تتكيف مع نظم اجتماعية واقتصادية مختلفة ، وأن تستوعبها ، كما ذكر الدكتور عبد المنعم تليمة ، فهل يستطيع الإسلام أن يتكيف مع الواجب تمثله فى هذا العصر لتطوير خصوصيته ؟ هذا هو المجهول الذى على المثقفين العرب أن يدرسوه ويكشفوا عنه .

محمد عابد الجابرى :

أريد أن أعقب على عبارة عميقة قالها الأخ كمال أبو ديب ، ولكنها ينبغى أن تناقش وتلون تلوينا آخر .

لقد قلت إن ظاهرة الانكباب على بحث التراث ظاهرة مرضية ، وهى بالفعل كذلك . ولكن علينا دائما أن نجد مخرجا مما نسميه ظاهرة مرضية ، وألا ننفض أيدينا منه بمجرد وصفه بالمرضية ، بل علينا أن نعمل على كشف ما فيه من إيجاب ، وتحويله إلى إيجاب .

ولأذكر ظاهرة مرضية أخرى قائمة فى واقعنا العربى الذى تدعو إلى الاهتمام به . هناك فى اقعنا العربى العريض قطاع كبير من الذين يملكون السلطة «العلمية أو الفكرية» على الجماهير ، أو سمها سلطة «الجاه أو المشيخة» إذا شئت ، ومن ثم فهناك قطاعات واسعة من الجماهير العربية تابعة لهؤلاء ، وليس لنا نحن المثقفين ، أو الإنتلجنسيا بالمفهوم الغربى ؛ فلا سلطان لنا عليهم . وينبغى علينا نحن المثقفين أن نعترف بأننا فئة قليلة جدا ، وغير مؤثرة التأثير الكافى فى واقعنا الثقافى . إن الكتاب الذى يصدر بيننا ويؤلفه واحد منا ، نتداوله فيما بيننا نحن فقط ، ولا يوزع منه إلا حوالى ستة آلاف نسخة فقط ، فما القيمة التى تمثلها ستة آلاف نسخة فى شعب يزيد على مائة وخمسين مليونا ؟

هذه ظاهرة فى الواقع العربى نسميها مرضية ، ولكنها إذا كانت بهذا الحجم وبهذا التجذر فى الواقع ، فمعنى ذلك أنها تشكل جوهر الخصوصية الحالية ، وإن تكن خصوصية مرضية ، تناظر تلك التى تشكل موضوع الطب النفسى أو الجراحى مثلا .

فقضية التراثية إذن لا تشير إلى حالة مرضية يمكن تجاوزها هكذا . وقد كانت جميع المحاولات السابقة لعلاج هذه القضية مجرد محاولات للتجاوز ، ليس بالمعنى الديالكتيكى بل بمعنى القفز ، وكانت النتيجة ردود الأفعال هى بمثابة انتكاسة إلى الوراء ، ومزيد من «التثبيت» والتحصن بمواقع خلفية ، بالتفسير الفرويدى للتثبيت . ونحن جميعا نعرف هذه الظواهر فى تاريخ حركة النهضة العربية .

إن الإبداع الحقيقى المطلوب منا إذن هو أن نجد مخرجا مما نسميه مرضيا ، ونجعل منه حالة صحية .

كمال أبو ديب :

اسمحو لى بأن أتحدث عن هذه النقطة بالتفصيل لأنها فى غاية الأهمية .

إننى لم أقترح أن نتجاوز ظاهرة التراثية ، وإنما قلت إن الفكر العربى غير متوازن فى تعامله مع الواقع ، وغير متوازن فى تعامله مع التراث . ولإعادة التوازن ينبغى أن نطور مناهجنا الفكرية ؛ لأننا مانزال نكتب ونفكر ونحلل ونعمل فى غياب شبه مطلق لأدنى المستويات المنهجية فى تعاملنا مع الواقع . وحين يتم هذا التطوير ، نستطيع أن نعاين التراث بوصفه مكونا - فحسب - من مكونات الواقع ، مهما كان الحجم

«المكانى» الذى يشغله من هذا الواقع . وبذلك «نموضع» التراث ضمن بنيه كلية للحياة العربية ، لا أن نجعل التراث بنية الحياة العربية كلها .

والتراث فى داخل هذه البنيه يرتبط مع مكوناتها الأخرى بروابط وعلاقات علينا أن نكتشفها . وسأقدم افتراضا يصور واحدا من أشكال هذه الارتباطات .

إننى أفترض أن هناك علاقة عكسية بين التراث - كما يتصوره الفكر العربى ، لا كما أتصوره أنا - من جهة ، والشروط الاقتصادية والتركيب الطبقى للمجتمع العربى كما نعرفه اليوم ، والمشروع القومى أو الحلم القومى الذى مر بمراحل مختلفة ، من جهة ثانية .

ولقد شهدنا فى الواقع أنه كلما حدثت تطورات فى الشروط الاقتصادية فى العالم العربى ، تقلل من حدة التناقضات الطبقية القائمة فيه ، وتواكب تحقق المشروع القومى ، أدى هذا إلى خمود قضية التراث خمودا شبه كلى ، وإن كان هذا الخمود يحدث بشكل عفوى ، أى دون تنظير مسبق ، ودون القصد إلى تهيئة العوامل المؤدية إليه .

ذلك أن الفكر القومى العربى ، فى أثناء هذه التطورات ، لم يكن يتخذ من التراث موقفا إلا من خلال مفاهيم رومانسية إلى حد بعيد : «التراث هو الخلفية الروحية للحضارة العربية» مثلا ؛ ولم نجده يسعى من أجل تمثل هذا التراث ، وكذلك لم نجده يدخل فى حرب أو معركة مع التراث .

وهكذا كانت التطورات البنيوية التى وقعت داخل بنية الواقع العربى أو المجتمع العربى هى التى حصرت قضية التراث وجعلتها مقتصرة على أطراف معينة لا تتجاوزها ، فى ذلك الحين .

ثم وجدنا هذا التناسب العكسى نفسه يعمل عمله فى ذلك المنعطف التاريخى الذى نعيشه الآن ، حيث انهار المشروع القومى ، وأدت التطورات التى وقعت فى البنية الاقتصادية والاجتماعية إلى تعميق تناقضات التركيب الطبقى لا التقليل منها ، فبرزت هاهنا قضية التراث بعد خمود .

وقد ارتبط هذا بتراكم عوامل سلبية كثيرة ، منها دور إسرائيل وهزيمة ١٩٦٧ ، ودور الغرب المعوق للنهضة العربية ، ومنها مشكلات التكيف بين الخصوصية والعالمية التى أشار اليها الدكتور صفوان ، ثم هناك بدء طغيان المجتمع الاستهلاكى الذى بدأ فى القضاء على الطبقة الوسطى ، وتحويل المجتمع إلى مجتمع استهلاكى يكاد ينتهى بصورة من التضاد ستؤدى إلى إنسان ذى بعد واحد فى النهاية .

فى هذا المفصل التاريخى ، حين ينهار المشروع القومى ، وتزداد حدة التناقضات الطبقية ، ويزداد الصراع مع إسرائيل حدة - يبدو التراث فجأة كأنه قضية رئيسية ، وكأنه المنقذ الذى نحن بحاجة إلى استعادته .

وليس علينا أن نبدأ من القول بأن التراث مشكلة تشغل جميع الناس أو قطاعا واسعا من المجتمع العربى ، ثم نحاول أن نحل المشكلة ؛ فهذا قلب للحقائق ؛ إذ إنه ينظر إلى التراث بوصفه بنية قائمة بذاتها ، فى حين أننا لو نظرنا إليه بوصفه مكونا من مكونات الواقع فإننا نستطيع ببساطة الوصول إلى الفروض والتصورات التى من خلالها ندرك العلاقات القائمة بين التراث والمكونات الأخرى فى البنية الكلية للواقع ، ومن ثم يمكننا أن نواجهها ونحاول أن نطورها بحيث تحل المشكلة . وإننى لا أقول مثلا يجب نفى التراث ؛ فمثل هذه العبارات لا معنى لها ، وإنما الغاية أن تصبح القضية قضية كينونة عربية كاملة ؛ قضية مجتمع متجانس متكامل «متبنين» ، أى له بنية واضحة ، تجمع كل مكوناته ، وتكشف كل العلاقات القائمة بين هذه المكونات .

إن الفكر العربى فى تعامله الحالى مع التراث يبرز خصائصه الأصيلة . واسمحوا لى أن أشير إلى ثلاث منها . أولها أنه فكر عقائدى ؛ ففى كل النماذج والمحاولات التى قامت ، هناك صيغ عقائدية هى التى تحدد فى النهاية طبيعة الفكر وطبيعة تعامله مع الواقع . وثانيها أنه فكر تجزيئى ؛ وهذه مشكلة أساسية ينبغى أن نحاول أن نواجهها . إنه فكر تجزيئى على كل المستويات ؛ وحين يريد أن يدرس ظاهرة معينة فإنه يقوم بعزلها عزلا كليا عن البنى الكلية بمختلف أشكالها ، ثم ينسى أن هذه الظاهرة كانت فى الأصل جزءاً منها ، ويغوص فى هذه الظاهرة وكأنها هى بحق البنية الخاضعة للتحليل . وثالثها أن الفكر العربى - فى تصورى - فكر لا تاريخى . وأقسم لكم أننى الآن وأنا جالس بينكم ، حين يخطر ببالى أبو تمام مثلا ، أشعر وكأننى أفكر فى أدونيس ، لا لأنهما متشابهان ، ولكن لأن حضور الماضى على مستويات معينة فى الوجود العربى هو حضور لا تاريخى بصورة مطلقة ؛ حضور يكاد يلغى طبيعته التاريخية ، بل إن هناك تناقضا أساسيا ومفارقة أساسية تتمثل فى تصور الماضى وكأنه حاضر حضورا كليا ، وفى الرغبة فى التعامل معه - فى الوقت نفسه - وكأنه كتلة ماضية متشكلة قائمة بذاتها ، كما وصفته من قبل . إننا نريد أن نتعامل مع التراث ، وإننى أرى أنه ليس هناك شىء اسمه التعامل مع التراث ، إنما هناك شىء آخر اسمه التعامل مع بنية الواقع ومكوناته التى نستطيع أن نرتبها فى مراتب القيمة والأهمية .

محمد عابد الجابرى :

أعتقد أن ما طرحته الآن يا دكتور كمال هو «ما نريد أن يكون !» . وما نريد أن يكون هو أن يصير التراث عنصرا فى بنية كلية هى بنية الوعى العربى ، أو بنية الكيان العربى .

ولكن الواقع الراهن - كما أراه - يتضمن بنيتين : بنية تراثية ، والأخرى - وهى التى تمثل حضور الغرب فينا ، أو حضور الثقافة المعاصرة فينا - يمكن أن نسميها بنية معاصرة أو غربية أو حداثية . وكلا البنيتين متحقق على صعيد الوعى و الوجود الاجتماعى والحضارى العام ، فعلى صعيد العمران مثلا نجد الحانة تجاور الصومعة ونجد ناطحة السحاب تجاور كوخا ، وهكذا فى شتى الأصعدة .

فما الإبداع المطلوب إذن لحل هذه الإشكالية ؟

نحن نعرف يا دكتور صفوان - بصفتك متخصصا فى هذا

المجال - أن العلاقة بين البنيات علاقة اصطدامية وليست تكاملية . . .

مصطفى صفوان :

نعم ، هذه هي الحقيقة .

محمد عابد الجابري :

ونحن نشهد هذا التصادم بين البنيتين في كل مجالات الواقع : في الجامعة ، وفي الشارع ، وعلى صفحات المجلات المتنافرة . . . الخ . وسؤالي الذي أوجهه إلى الدكتور صفوان هو . هل يمكن للإبداع الفكري العربي أن يخلق بين البنيتين صيغة واحدة تسمح بمرور عناصر من هذه إلى تلك ومن تلك إلى هذه ، فتصير البنيتان بنية جديدة واحدة ؟ أم أنه لابد من تعميق الصدام بينها حتى تنكسر إحداهما وتبقى الأخرى ، أو تنكسر معاً لتنشأ بنية جديدة ؟

مصطفى صفوان :

إنني أرى أنه علينا أن ننتظر الإجابة عن هذه المسائل من مجتمعاتنا العربية ؛ لأن إجابتي أو إجابة غيري ستكون مجرد تعبير عن رغبات . ولكن هناك مشكلات في هذا الصدد يمكننا الآن مجرد تحديدها بطريقة موضوعية ؛ فهناك مثلا مشكلة التكيف مع العقلية الاستثمارية للمال ، ومع استخدام أدوات الإنتاج الصناعي الحديث ووسائله وأساليبه . وعلى سبيل المثال ، نجد أن المجتمعات العربية تنمو ويتزايد عدد سكانها ؛ فهل تظل محتفظة بالنظم والأساليب المالية والإنتاجية القديمة ، بالرغم من هذه التطورات ؟

وهناك المشكلة التي تحدث عنها الأستاذ السيديس، وهي مشكلة العلاقة بين السلطة الزمنية والسلطة الدينية . وما حدث في الغرب هو أن الصراع بين هاتين السلطتين قد ارتبط بتقدم الغرب وقوته ، على حين تدهورت الحضارة الصينية مثلا ، وتوقف تقدمها ، في غياب مثل هذا الصراع ، بالرغم من أنها كانت متفوقة على أوربا ذاتها حضاريا ، حتى القرن الحادي عشر ؛ حيث قدمت اختراعات متعددة ، منها البارود مثلا ، وحيث كانت تمتلك أسطولا بحريا أكبر وأقوى مما كان لدى أوربا في ذلك الوقت . ولكن هذا كله لا يعني أن الصراع بين السلطتين الزمنية والدينية ذو جدوى وفائدة للتقدم الحضاري ؛ فإذا كان قد أفاد أوربا فإنه لا يعني أنه يناسبنا نحن العرب ويفيدنا .

وهنا مشكلة ثالثة . فلقد تحدث الدكتور عبد الملك عن فكرة الاستفادة من تجارب شعوب الشرق الحضاري ومنها الشعب الصيني . و الحقيقة أن الحضارة الصينية وكذلك الحضارة الغربية ، تسمحان بالرسم والتصوير ، وعمل الصور لله سبحانه وتعالى وللملائكة والأنبياء والقديسين ، وغير ذلك من المقدسات والمغيبات ؛ أما الحضارة الإسلامية فإنها تأخذ بتحريم التصوير . فهل يبيح الإسلام التصوير ويرجع عن تحريمه ؟ أم أنه من الممكن تحقيق التقدم في مجال الخلق والإبداع الفنيين ، مع الاحتفاظ بتحريم التصوير ؟

وهناك أسئلة أخرى كثيرة ثقافية واجتماعية وسياسية وقانونية ودستورية ، تنتظر الإجابة من القوة القادمة التي لا يعرف أحد على وجه التحديد كنهها ، وإن كانت الظواهر القائمة الآن توحي بأنها قوة «موضوعية واقعية» هي قوة «الإسلام» . وليس الإسلام هنا هو مجرد ما قد يقصد به أحيانا حين يقال «التراث الإسلامي» .

إن النظر إلى القوة القادمة بوصفها الإسلام هو ، على الأقل ، الشعور السائد في أوربا ؛ وما الحصار السلاحي العسكري الذي يفرضه الغرب كله على هذه المنطقة - كما ألح أنور عبد الملك على الإشارة إليه - إلا الدليل الذي يؤكد وجود هذا الشعور في الغرب .

عبد المنعم تليمة :

الدكتور كمال يدعو إلى توجيه الفكر نحو الاستجابة للواقع . نعم . وإن واقعنا العربي ليعاني من الشمولية الدينية ، فهناك مثلا من يدعي بأن الدين هو التراث كله ، وهناك من يدعي لنفسه أنه هو الدين . وأنا أقول بنفي الشمولية الدينية . فكيف يمكن أن يتحقق هذا ؟ إن هذا يمكن أن يتحقق بفتح باب الاجتهاد الديني ؛ وهذا أمر مشروع من داخل الحضارة الإسلامية ذاتها . ولم تكن المذاهب أربعة ، بل كانت عشرات وعشرات ، وقد حاول الشيخ محمد عبده نفسه في عصرنا الحديث أن يقيم مذهبا جديدا .

فلنجعل حق التفسير والتأويل والتخريج لنصوص الدين حقا لجميع المجتهدين ؛ وليجتهد المجتهدون ليستخرجوا دستورا وقوانين تحل المشكلات الراهنة في كل مجالات الواقع والحياة الاجتماعية ؛ وليصوغوا ما شاءوا ؛ وليردوه إلى الله والرسول والقرآن ولكن دون أن يفرض أحد اجتهاده على غيره ، بل يكون لكل مجتهد أن يتقدم بما انتهى إليه اجتهاده في برنامج انتخابي مثلا ، وسوف أكون عند ذلك أول المؤمنين به ، ولكن بوصفه اجتهادا في الدين ، لا على أنه هو الدين والشريعة ذاتها . ذلك أن التشريع هو ما أقننه لواقعي في كل عصر ، مستلهما الشريعة ، ومستمدا منها القوانين ، كما فعل الأئمة السابقون . هذا هو المنهج الذي نعالج به ما في الواقع من شمولية دينية .

مصطفى صفوان :

إذا كان المستقبل للإسلام ؛ بوصفه المعبر عن الخصوصية التي تقف في وجه فرض التجانس من الغرب على العالم ، فإنني أدعو إلى دراسة تجربتين برز فيهما دور الدين في حضارتين مختلفتين . الأولى في الصين ، حيث نجد أن الكونفوشيوسية قد «ابتلعت» الماركسية ، وحلت محلها الآن في السيادة على الثقافة الصينية . والتجربة الثانية ، التي لاتقل أهمية عن الأولى ، هي تجربة خروج أوربا من القرون الوسطى ، حيث نجد جاليليو يكتب بلغة بلغت الغاية التي لا نظير لها في جمال الحجة وقوة الأسلوب وإشراق العبارة ، مدافعا عن قضاياه بقضايا الدين ذاته ، بالمناهج التي يريدها الدكتور عبد المنعم تليمة .

أنور عبد الملك :

لقد كان جاليليو مؤمنا

مصطفى صفوان :

نعم كان مؤمنا ، ولذلك كان يدافع بقضايا من «داخل» الدين . وكذلك كان «كبلر» ، الذى كان يقول دائما إنه إنما يكتشف قوانين الله فى الطبيعة ، وإنه إنما يكشف عن الحقائق الإلهية . وكذلك كان نيوتن متصوفا كبيرا . وإننى أرى أننا فى حاجة إلى ترجمة كتب هذه المرحلة ، لنعرف المناهج التى استخدمت فى ربط الفكر بالدين ، وهى التى يدعو الدكتور عبد المنعم تليمة إلى اتباع ما يشابهها للمشاركة فى صنع نهضتنا الإسلامية .

محمد عابد الجابرى :

ما ذكره الدكتور صفوان الآن يزكى رأى الدكتور أنور . ولكننى أريد أن أضيف أننا لا نقصد أن نعيد هذه التجربة أو تلك . . .

مصطفى صفوان :

نعم ، بطبيعة الحال .

محمد عابد الجابرى :

. . . ولكننا من ناحية أخرى نجد أن الزمن الحاضر أو المعاصر يفرض علينا« نتائج » هذه التجارب ؛ فهو يفرض علينا مثلا نتائج جاليليو ونيوتن وماكس بلانك وأينشتين وغيرهم ؛ لأنها تفرض نفسها على العصر .

وأود الآن أن أناقش فكرة الاجتهاد من خلال نصوص القرآن والحديث ، والدعوة إلى الاجتهاد فى تفسيرهما قدر الاستطاعة والجهد . إننى أرى أن المسألة ليست بهذه البساطة . فهناك التراث ؛ والتراث سلسلة من القيود المترابطة بعضها مع بعض . . .

أنور عبد الملك :

القيود بمعنى الحلقات .

محمد عابد الجابرى :

نعم ، هى حلقات ، حلقة بعد حلقة حتى تصل إلى الوقت الحاضر . فإذا أردت الاجتهاد من خلال نصوص القرآن والحديث يقول لك الفقيه : ليس هذا سبيل الفقه ؛ فالفقه قياس الغائب على الشاهد ، وقياس الفرع على الأصل . وهذا المنهج فى حقيقته ينبنى على تحكم اللغة ؛ لأنه يقيس نازلة أو حادثة اجتماعية بناء على كلمة يفسرها ويعطيها مضمونها ، أى من خلال العلاقة بين اللفظ والمعنى .

ولنذكر هاهنا أن التقدم الذى كان حريا أن يقع ولكنه لم يكتمل بسبب دخول الحضارة الإسلامية فى عصر انحدارها ، هو ما كان سيتم على يد الشاطبى فى الأندلس ، وما حاوله من بعد محمد عبده فى مصر . لقد أراد الشاطبى أن يعيد تأصيل أصول الفقه ويعيد تأسيسها - كما قال ؛ فبدلاً من الارتباط بالألفاظ والكلمات ومعانيها ، وبقياس الفروع على الأصول ، قال إنه يجب أن ينظر إلى الشريعة بوصفها كلا ، لنستقرئها ونستخرج منها الكليات ، ومن هذه الكليات نفرّع الجزئيات ونطبقها بلا تقيد بنص معين . وهذا ما سماه بالرجوع إلى مقاصد الشريعة ، وليس إلى مجرد الألفاظ ودلالات الألفاظ . وقد كان من جملة المسائل التى نبه إليها الشيخ محمد عبده الرجوع إلى الشاطبى ، ولكن ذلك لم يتحقق ، بل حدث تراجع ونكوص إلى الخلف .

وما أريد قوله فى النهاية هو أن الدعوة إلى الاجتهاد : أنا أجتهد ، وأنت تجتهد ، والكل يجتهد ، والكل يسلم بحرية الآخر فى الاجتهاد . . . الخ . إن هذا كله لا يسلم أحد به لك فى الحقيقة ، ولا يستجيب إليه أحد ؛ ولو كان الأمر كذلك ، بهذه السهولة ، لانتهت المشكلة وصرنا جميعا مجتهدين .

أنور عبد الملك :

إن التراجع أو النكوص الذى وقع للإبداع ومعانى الإبداع فى مصر والأقطار العربية إنما يرجع إلى موجة « التغرب » التى سادت المنطقة ، وطعنت مصر فى فترة سابقة ، ولكنها الآن تضبط وتعدل ، ويحد من سلطانها .

مصطفى صفوان :

وهل هناك ارتباط بين هذا وبين وضعنا المحاصر بالسلاح كما وصفته ؟

أنور عبد الملك :

نعم ؛ فهذا جزء منه . وقد قاد هذه الموجة من التغرب من لا يؤمنون بالقدرة الذاتية لمصر والوطن العربى على الإبداع والخلق والإنشاء .

كمال أبو ديب :

أود أن أعود إلى الحديث عن القضية التى أثارها الدكتور عبد المنعم تليمة . فحين يقال مثلا : « لابد أن نجتهد . لابد أن نفكر بالطريقة التالية . لابد أن ندخل فى حوارات ، وأن نفتح إمكانات التفسير دعنا نجتهد . دعنا نشرّع بالطريقة التالية . . . الخ » فإن هذا فى تصورى فصل للفكر عن الواقع . وإننى أعتقد أننا جميعا ربما نفكر بطريقة مماثلة ، ونتصور أن هذه الأمور ممكنة أيا كان الواقع . على حين أن القضية ليست قضية الفكر ، وإنما هى قضية تلك العلاقة « الغريبة » بين الفكر والواقع ؛ لأن الفكر حين يتحول إلى إيديولوجيا صرف يفقد قدرته على التأثير فى الواقع والقيام بدوره فيه . ولذلك علينا أن نسأل : فى أى الظروف نستطيع أن نقول دعنا نجتهد ، فيقول لك الناس دعنا نجتهد ؟ ما العوامل التى تجعل هذا ممكنا ؟ وما العوامل التى لا تجعله ممكنا ؟

وإننا أيضا حين نستشهد بالتاريخ فإننا نمارس الشىء نفسه ، فنقول مثلا إن الفكر العربى كان فى مرحلة من المراحل حواريا اجتهاديا ، ثم

عرض كتاب

أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث

لتوفيق الزيدى

عرض: محمود الربيعى

(أ) هل يمكننا القول بأننا نعيش الآن - فى النقد الأدبى - عصراً «ألسنياً» «بنيوياً» ، بعد أن عشنا فى أحقاب انطوت من القرن العشرين عصورا «رومانسية» و «سيكولوجية» و «واقعية» ؟

ليست هذه بالضرورة بشرى تزف إلى القراء ، وإنما هى - إن صحت - وصف لحال ماثلة . وهى حال إلاّ تكن ماثلة فى مجال النقد العربى الحديث على اتساعه ، فهى ماثلة فى زاوية منه على الأقل . وقد أعطانا المؤلف - توفيق الزيدى - نفسه إشارة التراجع عن إطلاق الحال إطلاقاً واسعا إلى حصرها فى جانب واحد ، وذلك حين قيد عنوان كتابه بجملة جانبية تقول «فى بعض نماذجه» . ولا أدرى هل قصد المؤلف بهذا العنوان الجانبى التخفيف من «الوقع المثير» للعنوان العام للكتاب ، أو قصد إلى إعطاء هذا العنوان سمة منهجية تطبيقية . وعلى كل فواقع الحال يشهد بأن المادة التى نوقشت فى الكتاب مادة محدودة فى الزمان والمكان ، وأن النتائج المستخلصة منها محدودة كذلك !

(ب)وقد فصلت مقدمة الكتاب الأسباب التى دعت إلى انحصار مادته فى زاوية ضيقة ، وذلك على النحو التالى :

١ - عدم توافر النصوص النقدية العربية ذات الوجهة اللسانية فى مكتباتنا (أغلب الظن أن المقصود هنا المكتبات التونسية !) مما جعلنا نعتمد عدة أعمال جامعية مرقونة (مكتوبة على الآلة الكاتبة !) .

٢ - تشتت هذه النصوص النقدية ؛ فهى غالبا ما تكون فى شكل مقالات منشورة بالمجلات والجرائد .

٣ - وجوب الاطلاع على الآثار الأدبية المنقودة ؛ وهى غير مصاحبة للنصوص النقدية غالبا ، وغير متوفرة فى المكتبات (يلاحظ أن المؤلف ناقش مادة معتمدة على أعمال معروفة ومتاحة ، مثل «رسالة الغفران» ، و «حديث عيسى بن هشام» ، والجزء الأول من كتاب «الأيام» !)

٤ - صعوبة الحصول على المصادر النقدية الأجنبية (!!)

٥ - مشكلة المصطلحات فى العلوم الإنسانية ، واختلافها الكلى من ناقد إلى آخر (ولا يسعنى هنا إلا أن أتساءل : كيف تكون مصطلحات تلك التى تختلف «كليا» من ناقد إلى آخر ؟) . وليس غريبا - بعد ذلك - أن نجد معظم المادة محصورة فى أبحاث جامعية مقدمة للحصول على درجة «الدبلوم» أو «الماجستير» ، كما أنه ليس غريبا أن نجد معظم هذه المادة محصورا فى كتاب «تونسيين» ، وأن كتابها لا يزالون فى طور الشباب (أو الكهولة على أقصى تقدير) !

(ب) - فى الفصل الأول - وعنوانه

« مدخل إلى تاريخ الأشكال ومصادره ومصطلحاته » - يعود الباحث إلى ظاهرة « عدم توافر المصادر والمراجع ، عربية وأجنبية » ، منتهيا إلى حصر مادته فى زاوية ضيقة ، ومعتذرا عن ذلك بأغرب اعتذار ، وذلك حين يقول « : . . . معتذرين عن عدم التعرض لبعض آخر منها ، لفقدانها فى المكتبات التونسية »! وهذا الفصل يقدم مختصر الجهود التى تمت فى اللغة العربية ، والنقد العربى ، فى نطاق « اللسانيات » . وعلى الرغم من أن هذه الصورة « مفهرسة » بعناية من الخارج ، ومبوبة إلى نقاط أو مراحل ، هى ما سماه « عملية التحسس » ، و « عملية انتقال النموذج اللسانى إلى النقد العربى» ، و « عملية تطبيقه على النقد العربى » ، فإنها أقل إحكاما فى الداخل ، وذلك حين تتعرض للمادة الأصلية فى قفزات بدت جلية فى الإشارة الخاطفة إلى كتاب على عبد الواحد وافى (يسميه المؤلف « الوافى » !) «فقه اللغة» وإلى كتاب تمام حسان « اللغة العربية : معناها ومبناها» ، كما بدت فى التقرير المختصر المبتسر الذى تحدث فيه المؤلف عن « مدرسة البعث » ، ومدرسة المهجر ، ومدرسة الديوان و « طه حسين » (ص ١٨) .

وكما تصيب الكتاب « خلخلة » فى المادة فى تلك المرحلة المبكرة تصيبه كذلك - فى المرحلة المبكرة ذاتها - « خلخلة » أخرى لعلها أشد خطرا ؛ وهى اعتماده الوثيق على بعض المراجع فى نقاط حاسمة من البحث ، ثم التقليل من شأن هذه المراجع كلما سنحت المناسبة . وقد ظهر هذا جليا فى وصفه التالى لكتاب صلاح فضل « نظرية البنائية فى النقد الأدبى » فى مرحلة متقدمة ، على الرغم من اتكائه عليه بعد ذلك :

« وقد شكل القسم الأول مسحا تاريخيا للمدارس اللسانية الحديثة . أما القسم الثانى فقد كثرت فيه العموميات ، وخلا من الإحالات النصية ، كحديثه عن شكلية القصة عند البنيويين ، مازجا بين طريقة تودوروف وطريقة بارط ، دون توضيح للفروق بينهما . أما تعرضه لبعض التطبيقات البنيوية فى العالم العربى فقد جاءت أحكامه مقتضبة لا تستند إلى تحليل دقيق » (ص ٢٥) . ولا أريد أن أقول هنا إنه على من يصف عملا بالاقتضاب وعدم الاستناد إلى التحليل الدقيق ألا يكون هو نفسه مقتضبا فى حكمه عليه ومفتقرا إلى التحليل الدقيق ، ولا أريد أن أقف طويلا عند المقارنة بين ما يقرره المؤلف هنا من عدم رضاه عن كتاب صلاح فضل (ثم اعتماده الواضح عليه !) وبين إطرائه العالى لأعمال عبد السلام المسدى (مشرفه على هذا البحث المعروض ، الذى كان فى الأصل بحثا قدم لنيل شهادة « الكفاءة فى البحث ») دون أن يقدم على هذا الإطراء الدليل « المسهب » « والتحليل الدقيق » .

ويتصل بتخلخل المادة فى هذا القسم غياب أساس اختيارها والرصد - الذى يبدو أحيانا عشوائيا - لمقالات مترجمة ، واضطراب المصطلح واضحا (وللمصطلح حديث تال قد يطول) . ولا يسع القارىء العادى - بله المتخصص - إلا أن يتساءل : إذا كان تقديم الجهود « الألسنية »فى النقد العربى الحديث يتم هنا على سبيل الحصر ، فما دليل هذا الحصر ؟ والواقع أن الصعوبات التى أشار إليها المؤلف فى صدر هذا الفصل تنفى أن تكون المادة هنا مقدمة على سبيل الحصر ! وإذا كانت قد تمت على سبيل المثال فما أساس اختيار المثال ؟ وإذا كانت قد تمت على أساس « المتاح » (وهو ما ترجحه إشارة المؤلف إلى الصعوبات السالفة الذكر) فما أبعد القلب عن الاطمئنان إلى نتائج مبنية على مجرد المتوافر المتاح !

(جـ) وفى الفصل الثانى - وعنوانه « الأثر الصوتى » - يعود المؤلف إلى حديث النظريات الذى لم يفلت منه فى الواقع قط ، وهو فى زحمة إشاراته إلى الأعلام من أمثال دى سوسير ، واستعراضه لقائمة أعمال جاكوبسون النقدية الخاصة بالشعر (ذكر أربعة منها فى هامش ٦١ دون سبب كاف) ، يطلق أحكاما على اللغة العربية لا تخلو من غرابة . يقول : « على أننا نشير إلى أن دراسة النبرة فى العربية غير مهمة إذ لا تقوم النبرة بدور تمييزى بين الأصوات العربية . أما الطبقات الصوتية فلا يمكن أن تطبق إلا فى اللغة الصينية مثلا (!!) فالعربية لا تعتمد الطبقات الصوتية » (ص ٨٠) . فكيف يمكن القول بأن العربية لا تعتمد الطبقات الصوتية ؟ وهل طبقة الصوت فى الجملة الاستفهامية - مثلا - هى طبقة الصوت فى الجملة الخبرية ؟ لعلماء اللغة والأصوات أن يقرروا ، ولكن الواقع العملى قد يغنينا عن كل قرار .

واستمرارا للحديث النظرى « الصوتى » يشير المؤلف إلى « تعريفات » لابن طباطبا ، قدامة بن جعفر ، و ابن رشيق ، مازجا ذلك بأفكار لأرسطو فى كتاب « فن الشعر » ترجمة عبد الرحمن بدوى (يكتبها عبد الرحمان !)

وفى الجانب التطبيقى يقف عند محاولات فى التحليل الصوتى للشعر ، وبخاصة لكمال أبو ديب فى قصيدة لأدونيس ، ولعبد السلام المسدى فى بعض شعر المتنبى . وهو يقتبس - من محاولة المسدى - لا الكلام فحسب ، بل الأقواس والأسهم ، وأنصاف الدوائر ، وما إلى ذلك مما ولع به « البنيويون » (ولم يستطيعوا بعد إدخاله إلى وجدان القارىء العربى !) . وفى كل ذلك لا يتوقف إطراؤه البادى لعبد السلام المسدى ، ولمنهج اللسانيات (راجع بصفة خاصة صفحتى ٦٩ ، ٧٠) .

(د) ومن « الأثر الصوتى » فى الفصل الثانى إلى « الأثر التركيبى » فى الفصل الثالث . والمؤلف يفتتح هذا الفصل بفكرة لا خلاف عليها (وإن كانت عبارته يكتنفها الغموض !) يقول :

« وإذا كان الخطاب الأدبى (يقصد العمل الأدبى) كما أسلفنا نظاما لغويا فإن الذى يميزه عن بقية الأنظمة اللغوية هو جانبه الفنى أو الأدبى ؛ فكل منا قادر على خلق سلسلة كلامية وفقا لقواعد اللغة . ولكن هذه السلسلة لا تكتسب قيمة إلا إذا ربطناها بنظام دلالى . فدراسة الخطاب تركيبيا لا تجعلنا فى غنى عن المداليل ، بل إن علم التركيب يستند إلى نظام الدوال فى نطاق ما تدل عليه ؛ ودراسة الخطاب من وجهة تركيبه تفضى حتما إلى اكتناه دلالته ، لأن التركيب متى افتقد الدلالة افتقد قيمته» (ص ٧٣) . والمؤلف يعود إلى الحديث النظرى ، ويدور حول الفكرة السالفة ، مكررا التعبير عنها ، ومشيرا - مرة ثانية - إلى كمال أبو ديب فى تحليله لقصيدة أدونيس ، مبرزا منهجه فى إعجاب خفى أحيانا ، واضح

أحيانا . وبنظرة إلى بعض ما اقتبسه المؤلف من كمال أبو ديب تتجلى الهندسة الخارجية المحكمة التى تترك - فى حميا الحرص على الإحكام - معظم اللب غير مطروق . إنه، كما يبدو، منهج تبريرى يبحث لكل شىء فى القصيدة عن معنى فى صالحها ، وذلك لأنه يفترض - فيما يبدو - أنها قصيدة عظيمة ، من قبل أن يتناولها على الإطلاق .

يقول المؤلف : « وفعلا فإن المؤلف (كمال أبوديب) يدرس نسق العطف ومدى إبرازه للدلالة ، فيرى أن « الواو » الرابطة بين « قتلت » و « فرجت » تفيد التكامل . إذ إن عملية « القتل » مقصودة فى حد ذاتها ؛ لأنها ترمى إلى الإعادة والخلق ، وهو يحتاج فيه إلى « المزج » و « العجن » (هكذا) . ومن هنا فالعمليتان متكاملتان ، تتبع إحداهما الأخرى . إلا أن الفعل الثالث فى الحركة الثالثة وهو « ابتكرت » يرد دون عطف . فخلو التركيب من العطف يبرز دلالة مقصودة ، وهى أن الابتكار خلق دون بدء » (ص ٧٩) . وإذن فالمسألة محسومة سلفا على هذا النحو التبريرى ؛ فإذا استخدمت القصيدة حرف الواو فذلك لسبب فى صالحها ، وإذا أسقطته فذلك لسبب فى صالحها كذلك ، وهكذا يمكن أن نصل إلى حالة فى النقد نسوّغ فيها الشىء وضده ؛ ولا يوجد تفلّت من « المنهج » أكثر من هذا !

وينتهى هذا الفصل بالكشف عن بعض « فوائد » المنهج ، من « التأكيد على وجوب تجديد النحو العربى وتعصيره ليصبح أداة إيجابية لسبر أغوار الخطاب الأدبى » (ص ٨٠) وإن لم يكشف - بالقطع - عن كيفية سبر أغوار العمل الأدبى من الناحيتين الذهنية والروحية ، فتبقى هذه النقطة آية قصور فى منهج « اللسانيات » ، لم يتغلب عليه حتى الآن .

(هـ) وعنوان الفصل الرابع « الأثر الأسلوبى » ؛ وهو يبدأ - كغيره - بشذرات من أفكار الغربيين وأفكار العرب القدامى ، ثم يدلف إلى نموذج معاصر فى التحليل « الألسنى » هو - فى هذه المرة - دراسة أوديت بيق للفصل الأول من كتاب « الأيام » لطه حسين . ولا أدرى كيف ساغ أن تدخل هذه الدراسة (المترجمة) مادة الكتاب ؟ إذ كيف نتخذ للتدليل على منهج ، يعتمد أصلا الناحية اللغوية ، مادةً مكتوبة بلغة أجنبية ؟

فى هذا الفصل نتعرف وسيلة « بنيوية » أصيلة فى تناول العمل الأدبى هى الوسيلة « الإحصائية » ، التى اعتمدتها الباحثة فى كتاب « الأيام » ، والتى يقول عنها المؤلف :

« فالجرد الإحصائى للمفردات التى قامت به فى أول تحليلها ، قصد إبراز مستويات الدلالة المستخدمة ، يوضح لنا أن طه حسين قد أخضع لغته لمبدأ « الاختيار » . وقد اعتمدت الباحثة على الإحصاء لإبراز مثل هذه الكلمات المحورية ؛ فمنها كلمة « صوت » التى تتردد ١٠ مرات ، وكلمات مؤلفة من اسمين ، دالة على الحد المكانى « سياج القصب » وتتكرر ٨ مرات ، وكلمة « عفريت » مع جمعها ، وتتكرر ٨ مرات أيضا . وأما بقية الكلمات فى الفصل الأول من « الأيام » فهى حقول لمفاهيم هذه النوى الثلاث : الصوت والانحباس والتوق . فمن الأسماء الدالة على الصوت نذكر (صوت ، نغمة ، لفظ ، غطيط ، صياح الأطفال ، غناء النساء ، ضجيج وعجيج عند الصباح ، دعاء الأب ...) ؛ ومن الأفعال نورد فعل « ذكر » الذى يتردد ١٠ مرات ، وتغنى . وتستقطب فكرة الانحباس أسماء مثل (داروبيت وحجاب وغرفة وليل وسياج) ؛ أما فكرة التوق فتستقطب أسماء مثل (حركة ودنيا وقناة وديكة ووثب الأرانب واضطراب العفاريت) وأفعالا مثل (تخطى وخرج ووصل وكره النوم) . ولعل مثل هذه الكلمات تشكل، آخر الأمر، معجما صغيرا خاصا « بالأيام » من جهة ، وبطه حسين من جهة ثانية » . (ص ٨٥)

والسؤال الذى لم يطرحه المؤلف تعقيبا على هذا المنهج ، وكان لابد أن يطرحه وفاء لإعجابه به من ناحية ، ووفاء لحق القارىء عليه فى بيان قيمة هذا المنهج من ناحية أخرى ، هو : هل هذا المنهج - بفعله هذا - أضاء العمل الأدبى ، وفتح الباب واسعا أمام القارىء ليلج عوالمه المعنوية والرمزية والإشارية والجمالية ؟ أو حدّ من مجال الحركة أمامه برسم معالم بعينها ، وتحديد سمات بعينها ، من شأنها أن « تحجم » الرؤية ، أمام القارىء ، و « تؤطر » ذهنه ؟

وفى صفحات تالية من هذا الفصل يعرض المؤلف لبحث محمد بن صالح بن عمر عن « التحليل الهيكلى للقصيدة العربية » . وهو يعرض جداوله ومسمياته الجديدة ، وبخاصة فى استخدام « النعت » فى صورة تبهر العين للنظرة الأولى . ولكننا إذا أعدنا النظر وجدنا أننا أمام فكرة الاستعارة التقليدية وقد قدمت فى ثوب جديد ! وقد نعقب على هذا بأنه لا ضرر فى ذلك ولا خطر ، وأنه الشراب القديم فى الكأس الجديد ، وقد يعقب غيرنا بقوله : ولماذا ندعى الجدة إذن ، ونعقد الأمور ! والكلام ذاته يمكن أن يقال عن « المجاز » و « التشبيه » و « التناقض » ، وهى أمور أفاض القدماء فى دراستها على نحو أكثر يسرا وأبعد أثرا ؟

على أن « المثلثات » و « الأسهم » و « الدياجرامات » لا تزال مستمرة فى هذا الفصل ، وهى تطالعنا - هنا - من خلال عرض المؤلف لدراسة خالدة سعيد عن « الصورة الشعرية » عند بدر شاكر السياب من خلال قصيدته « النهر والموت » .

وينتهى الفصل بعرض الجهود النظرية المختارة التى تتحدث عن « الأسلوب والأسلوبية » . ومرة أخرى يتصدر عبد السلام المسدى مقدمة الصورة ، فيصف المؤلف بعض أبحاثه بهذه العبارة « لقد أخصبت هذه النظريات النقد العربى » (ص ٩٢) . وأقول له - على عجل - : « ليس بعد » ! كما يعرض لبحث محمد الهادى الطرابلسى « مظاهر التفكير فى الأسلوب عند العرب » ، والخلدون الشمعة ، ثم يقدم لنا « حوصلة » (وهى مصطلحه الخاص الذى يقصد به « خلاصة » أو « نتيجة » الفصل !) فى هذه « الحوصلة » يتحدث المؤلف عن أن « اللسانيات » قد أفرزت « الأسلوبية » التى اعتنى بها « النقاد العرب المعاصرون » . ولو أنصف لكان أدق تعبيرا فقال : « بعض النقاد العرب المعاصرين » وهو يقصد بالطبع هؤلاء الذين ينتمى هو نفسه إليهم فيما يبدو ، ويستشهد بكلامهم ، وليس من الدقة فى التعبير أن يسميهم - مع كل التقدير - « النقاد العرب المعاصرين » !

(و) وعنوان الفصل الخامس « الأثر الشكلى » ، وهو يبدأ بعرض تاريخى مبتسر ،

يذكر فيه « حلقة موسكو » اللسانية ، وحلقة « براغ اللسانية » ، وهذا كلام معاد بالطبع ، ثم يقتبس بعض جداول خلدون الشمعة وأسهمه الإشارية ، ويعود إلى نقاط نظرية يعلن بعدها أن النقد العربي الحديث اعتمد في نقطة « الشكل » على مقالين « لتودوروف ورولان بارط » (ولا يسع القارىء إلا أن يقول متعجباً : ما أشد فقر منهج يعتمد في تطبيقاته على عكازين اثنين (أقصد مقالين اثنين !) . والنماذج التطبيقية التي يدرسها هذا الفصل هي : البنية القصصية في رسالة الغفران » لحسين الواد ؛ و«التركيب القصصي في كليلة ودمنة» لراضية كبير ، و « مائة ليلة وليلة » لمحمود طرشونة ، و « حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى » لمحمد رشيد ثابت ، و « تحليل سيميائي للجزء الأول من الأيام لطه حسين » لعلى العشى ، ولكل بحث من هذه الأبحاث زاوية خاصة في هذا الفصل ، تجعله يحتمل عنواناً جانبياً .

ولا يتجاوز عرض المؤلف هذه الأبحاث حد التلخيص السريع كثيراً ، ولكنه يبث خلال هذا التلخيص أفكاراً مفيدة له ولأصحاب هذه الأبحاث ، منها - على سبيل المثال - ما أشار إليه حسين الواد من قوله « إن البنيوية طريقة عمل أكثر منها موقف فكرى » (ص ١٠٤) [كذا والصحيح بالطبع موقفاً فكرياً] . وهذا ما جعله يرى أن الحديث النظرى عنها عديم الجدوى ؛ فمثل هذا الكلام يصح أن يقدم لبعض نقادنا الذين يملأون الدنيا كلاماً غير مفهوم عن « البنيوية » ، ويسودون صفحات أولى بها أن تنفق في فحص أعمال أدبية على أساس المنهج البنيوى . ومنها كذلك تقريره - في معرض الدفاع عن حسين الواد ضد مارماه به صلاح فضل من السطحية - أن وجه القصور عند حسين الواد يعود إلى قصور في المنهج البنيوى ذاته (ص ١٠٩) ؛ فنواحى القصور ينبغى أن تكون دائماً نصب أعيننا ، وذلك حتى لانسرف في الانبهار ، وحتى نحدد قيمة مثل هذه المناهج لأدبنا العربي بالضبط . ونرى الاختصار المخل يجر المؤلف في هذا الفصل إلى تعميمات غامضة ، مثل جعله فكرة أن النص « وليد الظروف التاريخية » ثمرة من ثمرات احتكاك النقاد العرب بنظرية جولدمان ، وأحسب أن هذه الفكرة أقدم من ذلك بزمن طويل ، وكذلك يجبره على تلخيص بعض الأبحاث بطريقة مدرسية تماماً (انظر مثلاً حديثه عن بحث محمد رشيد ثابت عن « حديث عيسى بن هشام ») (ص ١١٩) .

وفي « حوصلة » هذا الفصل يقدم المؤلف عدة نقاط أبرزها ما يقرره من أن « الأثر الشكلي قد أخصب النقد العربي وأبعد عن الشكل مفهوم الاحتواء (أن يكون مجرد محتوى) ، فأقر بخطأ الثنائية شكل/مضمون ، وبأن الأثر كلّ لا يتجزأ » (ص ١٢٠) . ومن الظلم البيّن للنقد العربي أن يقال عنه هذا الكلام الذى يحمل اتهامه بأن وعيه بهذه الفكرة قد تأخر حتى تأثره بالمدرسية الشكلية . ونحن إذا نحينا جانباً وعى النقاد العرب القدامى بأن العمل الأدبي يصب صباً « كالسبيكة المفرغة » ، يبقى أن النقد العربي الحديث منذ أوائل الصحوة وعى هذه الحقيقة التي اتضحت في النقد « المهجرى » و « الديواني » وعند طه حسين (واقرأ مثلاً دراسته لمعلقة لبيد) ، أما فيما بين هذه الحقبة ووضوح أثر الشكليين فقد استقرت هذه المقولة بشكل نهائى ، ولم يعد عليها كبير خلاف .

(ز) الفصل السادس : يبحث « الأثر الدلالى » ؛ وهو يبدأ بكلام لا يخلو من غموض عن الوظيفة الدلالية في العمل الأدبي ، التي تتم طبقاً لما يقوله المؤلف أفقياً على مستوى علاقتى سياقى ، وعمودياً على مستوى مرجعى ؛ وهو ما حوصله أوغدن (Ogden) - يقصد أوجدن ! وريشار (Richards) - يقصد رتشاردز ! - في هذا المثلث (ثم يرسم المثلث - ص ١٢٤) . وفي الجانب التطبيقي يتناول بحث « أوديت بيتى » عن مستوى الدلالة التي استخدمها طه حسين في كتابه « الأيام » ، فيشرح شبكة الحقول الدلالية في المفردات ، وفي الصفات ، وفي الأفعال ، وفي ظاهرة التكرار ، كما يتناول بحث خالدة سعيد عن قصيدة بدر شاكر السياب المشار إليها سلفاً ، فيتتبع السلاسل ، ويرسم الجداول التي أحكمتها الباحثة ، دون أن يكشف لنا عن الشيء الأهم ، وهو كيف أسهمت هذه الإحصائيات ، والخطوط ، والسلاسل ، والجداول في تنوير القصيدة ، وساعدت القارىء على استكناه عالمها . وهو يتركنا بانطباع متكرر ، أن قصارى ما يستطيع مثل هذا المنهج الألسنى أن يصل إليه هو أن يمسح ظاهر القصيدة فيبوب « حركاتها » ، ويفهرس دوائرها ، وكأنها « سمفونية نامية » . يقول - نقلاً عن الباحثة فيما يبدو :

« يمكن إذن تلخيص مسار القصيدة كما يلى :

- حركة ١ متشابكة مع حركة ٢ تتفرعان إلى :

١ - دائرة أسطورية .
٢ - دائرة الطفولة الفردية .
٣ - دائرة الطفولة الجماعية .
٤ - دائرة الحلم المصحح للواقع .

- حركة ٣ هي حركة الولادة
- حركة ٤ هي حركة الالتقاء المتجدد بالدائرة الكونية (ص ١٢٩) .

كذلك يتناول هذا الفصل - مرة ثالثة أو رابعة لا أدرى ! - دراسة كمال أبو ديب لقصيدة أدونيس ، مبرزاً من جديد مسألة الحركات والتحولات والمستويات .

كما يتناول بحث محمود طرشونة « الأدب المريد في مؤلفات المسعدى » . وإذ يصل إلى جداول محمود العكشى في تلقى قصائد سعيد عقل ونزار قبانى وبدر شاكر السياب ، تصبح المسألة مبهمة تماماً (راجع الرسوم البيانية المرهقة التي ينقلها المؤلف عن محمود العكشى في ص ١٥٣) . ومع ذلك يجد المؤلف لديه ما يقوله عن هذا الجدول الغريب (الطريف بتعبيره !) :

« فهذا الجدول الطريف وإن لم يستغله الباحث ، يشير بوضوح إلى أن درجة الاستجابة للخطاب الأدبي هي رهينة القارىء (لم أستطع فهم كلمة « رهينة » هنا بالضبط !) وبغيته من الخطاب . ولعلنا نستنتج من هذا أن مهمة النقدليست الكشف عن « قصد الكاتب » ، وعن دلالة وحيدة وقارّة ، وإنما مهمته تكمن في الكشف عن إمكانية تعدد الدلالة في النص الواحد (وهذا كلام جيد ، ولكننى لا أدرى كيف يمكن استخلاصه من الجدول المشار إليه !) . وهو

إقرار بلامحدودية الأثر ، وقابليته للانفتاح الدلالى ، وإقرار أيضاً « بالتأويل » ؛ إذ إن الكشف عن تعدد الدلالة رهين ظروف الناقد الذى يدخل النص فى نظامه ، دون التعسف عليه وتجاوزه المؤدى إلى الانزلاق فى النقد الانطباعى ، الذى لا يستند إلى أى أساس موضوعى ، ولا يستخدم الأدوات المنهجية فى الإقناع (ص ١٣٦) . وهذا كلام حسن ، وفائدته كبيرة للنقد العربى الحديث ، ولكن نقطة الضعف الوحيدة فيه هى تقديمه على أنه ثمرة من ثمرات « اللسانيات » وأثرها . لقد قال « النقد الجديد » بمثل هذا الكلام منذ عقود عدة من هذا القرن ، وأجرى تحليلات مضنية على نصوص أدبية بعينها ، ليمتحن فعاليته ، ونجح إلى حد كبير فى التغلغل إلى جوانب النص الأدبى (لا « قصد الكاتب » !) ، وأثر على النقد العربى تأثيراً ملموساً . وكان من الواجب أن يرى ذلك واضحاً فى بحث توفيق الزيدى ، الذى أقدمه - معتزاً - إلى القراء .

(ح) أما الفصل السابع والأخير فيحمل عنوان « الأثر العلائقى » ؛ وهو يستهل - شأنه فى ذلك شأن غيره من فصول الكتاب - بالإشارة إلى الباحثين « الأجانب » دى سوسير ، وتينيانوف ، وبارط (بالطاء كما يكتبها المؤلف) ، وتودوروف ، وآرائهم فى « العلاقات » هذه المرة ، ثم يركز على المظهر العلائقى عند تودوروف وبارط بصفة خاصة ، لأنهما - على حد تعبيره - « اللذان حظيا باهتمام كبير عند النقاد العرب » (ص ١٤١) . ومن جديد يعود المؤلف - عند هذه النقطة - إلى كمال أبو ديب وخالدة سعيد ؛ ومن خلال عمل الأخيرة يقدم نقاطاً فى معنى « الشبكة العلائقية داخلياً » ، أو بعبارة أخرى « وحدة القصيدة » ، ولا يترك الموضوع قبل أن يسجل بعض الاعتراضات على المنهج البنيوى ، مشيراً إلى « المعركة الكلامية » التى دارت فى بداية الستينيات بين جان بول سارتر وليفى شتراوس (ص ١٤٣) . على أن هذا يسلمه إلى نقاط جديدة كعلاقة « الباث بالنص » ، وعلاقة « الباث بالمتلقى » ، وعلاقة الخطاب الأدبى بالمجتمع والتاريخ . وفى النقطة الأخيرة يتناول حقائق تاريخية نظرية معادة ، من ماركس وإنجلز وجولدمان . وإذ يصل إلى جولدمان يوجه انتقاداً واضحاً إلى معسكره من طائفة النقاد العرب البنيويين ، وهو انتقاد من المفيد وضعه أمام القارىء ، يقول المؤلف :

« ولقد حرف عدة نقاد عرب هذا المنهج الجولدماني فطغى على اعمالهم الجدل الأيديولوجى والتركيز على المضامين ، واتخذوا « نقل الكاتب للواقع » مقياساً لنجاح الأثر ؛ وهو ما يفضحه خلدون الشمعة بقوله :

« ان اقتراب الناقد من مناهج علم الاجتماع مثلاً (سعياً منه) لتحقيق ما يدعوه بالمنهج العلمى - هذا الاقتراب الذى قد يصل إلى حد التطابق فى الحالات التى تزداد الحماسة فيها لتحويل النقد الأدبى إلى علم منهجى ، قد يجعلنا نفضل أن نسمع شهادة عالم الاجتماع وليس الناقد ، مادام هو الذى يضع يده على مفاتيح القانون » (ص ١٤٦) .

وفى نهاية الفصل يلخص آراء الناس (أو كما يجب أن يقول هو « يحوصلها ») فى كلام يبدو أنه مستريح إليه باعتباره رأيه الخاص ، وهو كلام ليس جديداً ، كما أنه ليس واضحاً بالدرجة الكافية ؛ يقول :

"كل هذه الآراء تشير بوضوح إلى أن النص ، وإن كان له عالمه الخاص ، فإن بنية هذا العالم مشروطة بالعالم الخارجي" (وهنا يبدأ الاضطراب والغموض ، إذ كيف يمكن أن نسلم بأن للنص عالمه الخاص ثم نشترط عليه الشروط ؟ !) "فالكاتب ليس وحده المؤلف ، بل يشترك معه فى آن واحد المجتمع والتاريخ" (وبما أنه لا يقال لنا كيف ، فإننا نجد أنفسنا - مرة أخرى - محاطين بالغموض) . "وبذلك يكون النص هو العلاقة ذاتها" (ولا أدرى هل نكون قد عدنا بذلك إلى « الجدلية » . التى ينفر منها المؤلف أو لم نعد !) - ص ١٤٩ .

(ط) وتجىء فى النهاية « الخاتمة العامة » فتلخص الأمور تلخيصاً ، معتمدة على حصر مادة الكتاب بإيجاز ، وتعلن فى « زهو موارب » ، « أن المساهمة النقدية اللسانية ونوعيتها تختلفات من بلد عربى إلى آخر ، وأن تونس تستقطب أهم هذه المساهمات نظرياً وتطبيقياً ؛ فقد انتقل النموذج اللسانى إلى تونس منذ بداية السبعينات ، ومع دراسات حسين الواد ومحمد بن صالح بن عمر وعبد السلام المسدى ، الذين طوروا مناهجهم ، وسلكوا طريق التخصص ، على حين أن المغرب مثلاً لم يهتم بالنقد اللسانى إلا فى أواخر السبعينات مع مجلة « الثقافة الجديدة » ؛ أما فى المشرق فإن مجلة « مواقف » قد لعبت دوراً مهماً فى بلورة النموذج اللسانى ؛ إذ اهتمت فى أعدادها الأولى بعرض النصوص النقدية الغربية وترجمتها ، ثم اتجهت نحو التطبيق خاصة مع كمال أبو ديب وخالدة سعيد » (ص : ١٥٤) .

(ى) ومن أهم ما صنعه المؤلف أنه ألحق بالكتاب قائمتين « بالمصطلحات » ؛ سمى إحداهما « المصطلحات المستقرة » ، وسمى الثانية « المصطلحات المتأرجحة » . وبنظرة إلى هاتين يمكن القول بأن تسمية هذه الكلمات بالمصطلحات فيه « تجاوز كبير » ؛ وأن الأحرى أن تسمى ترجمة لمصطلحات أجنبية فى كلمات أو عبارات عربية استخدم فيها الحس الشخصى ، ولم تكتسب أى قدر من الاستقرار والتداول والاتفاق يجعل منها مصطلحات . ولست أريد أن أقع فى المأزق ذاته ، فأقدم ترجمتى الخاصة لبعض هذه المصطلحات ، ولكننى أريد فحسب أن أضع أمام القارىء بعض الأمثلة من القائمتين . والمشكلة الحادة تتجلى فيما أسماه « المصطلحات المستقرة » ، دون أن يقول لنا كيف (وأين) استقرت ؛ فمن الذى يطمئن مثلاً من واقع تجربته وقراءاته إلى أن الكلمات العربية التالية مصطلحات مستقرة فى نظير المصطلح الأجنبى المقابل لها :

«تداول» (فى مقابل) Alternance
«زمنية» (فى مقابل) Diachronie
«عبارة» (فى مقابل) Parole
«مقطوعة» (فى مقابل) Sequence

إن هذه الكلمات العربية ليس لها معنى اصطلاحى على الإطلاق لمن لا يعرف أصلها الأجنبى ؛ وإذا نحى عنها أصلها الأجنبى فقدت كل ظل أدبى أو نقدى ؛ والدليل على أن المؤلف نفسه يدرك هذا أنه يرفدها دائماً بأصلها ، فأين معنى كونها مصطلحاً إذن ؟ إن المصطلح المستقر هو ذلك الذى يقف معتمداً على نفسه ، وعلى رصيده فى أذهان المشتغلين

به وتفوسهم ، دون حاجة على الإطلاق إلى تذكير الناس بالأصل المأخوذ عنه .

يقول أحمد زكى (صاحب العربى) فى مقالة لـه بعنوان « لغتنا العربية » (ضمن كتاب بعنوان « الحرية » وهو العدد الأول من كتاب « العربى ») :

والّلفظ العربى معذور ! لأنه لم يتعود أن يدخل هذه الحقول . وهو إن دخلها فهو دخول لغير إقامة . إنه لفظ يفهم ماظل إلى جانبه نظيره الأعجم ، ولكنه إذا انفصل عنه انفصل كذلك عن معناه فى هذا الحقل . إنه معنى ظل له ما ظل فى هذا الحقل . إنه لباس لبسه ساعة ثم خلعه . وطاف اللفظ بالأسماع بعد ذلك فلم يفهموا منه إلاّ معناه القديم السائد فى اللغة (ص ١٠٢) .

أما المصطلحات (أو الكلمات والعبارات) التى سماها توفيق الزيدى فى قائمته الثانية « المصطلحات المتأرجحة » ، فهى أبعد ما تكون عن أن تلبى رغبة ، أوتكون علامة على « ترسيخ » لغة علمية اصطلاحية منضبطة ودالة فى هذا الفرع الذى يشغلنا . وهى لا تعدو أن تكون اجتهادات شخصية فى الترجمة ، ضرب الخَلَفُ صفحاً فيها عما ارتآه السلف ؛ وفى هذا الاختلاف ذاته أكبر دليل على أن معنى المصطلح بعيد عن أذهان المشتغلين بنقل المفاهيم النقدية للغة العربية . ويكفى أن نعلم أن مصطلح Connotation ترجمه (فى هذه القائمة) دارس إلى « إشارة » ، وثان إلى « معنى إيحائى » ، وثالث إلى « معنى مصاحب » ، ورابع إلى « دلالة حافة » ، وأن مصطلح Poetique كتب مرة « بويتيك » ومرة « بويطيقا » وترجم مرة إلى « علم الأدب » ومرة إلى « إنشائية » ، ومرة إلى « شعرية/إنشائية » . . . الخ .

ومرة أخرى نعود إلى أحمد زكى ؛ يقول :

« إن لفظك الذى تختار صح أو خطأ ، لا قيمة له ؛ لأنه لم يكن عليه إجماع فقد قوة الاصطلاح ففقد كل شىء . إنك تستطيع أن تترجم Frequency بالتردد ، وآخر يترجمه بالتذبذب ، وآخر بالتعدد ؛ ولسنا نقضى بأى من هذه وطرا . إن اللفظ الإفرنجى لفظ واحد ، يقال واحداً ، فتفهم منه الأذن الإفرنجية معنى واحداً . إنه اصطلاح » (ص ١٠٥) .

وهكذا يتبين أن الألفاظ التى رددها المؤلف عن غيره ، والتى لا تعدو أن تكون اجتهاداً شخصياً ، لا علاقة له بالمصطلح - وذلك مثل « الفلبرة » و« الأسلبة » ، و« الاعناء » ، و« التحفيز » - تضيف صعوبة جديدة إلى مجال هو صعب بالفعل ، وتحول دون أن يحقق المنهج الجديد ، الأثر الواسع العميق الذى يطلبه له أنصاره . لقد صح أن المؤلف على وعى كامل بذلك ، ولكنه لم يبذل جهداً فى الطريق الذى يصحح الوضع ، ويساعد على بناء مصطلحات حقيقية « مستقرة » ؛ يقول (ص ٣٤) :

« يتبين لنا أن أكبر صعوبة يواجهها نشر النموذج اللسانى فى النقد العربى يعود إلى المصطلح . فغموض المصطلح يؤدى إلى غموض فى المنهج ؛ ومن ثم فإن أزمة المصطلح تفرز أزمة المنهج . ولا شك أن الحلول تكمن فى :

- توضيح المصطلحات والتعريف بها .
- توحيد المصطلحات .

وهذا لن يتم بدون إحكام فى التنظير . »

والدليل على أن المؤلف لم يبذل الجهد المطلوب فى جبر الصدع فى النقطتين السالفتين اللتين حددهما هو بنفسه ، باعتبارهما حجر عثرة فى طريق نضج المصطلح ، ومن ثم حجر عثرة فى طريق فعالية المنهج « اللسانى » ، أنه لم يركز فى النقطة الأولى تركيزاً يذكر على « توضيح المصطلحات والتعريف بها » ، ولا تبنى - فى النقطة الثانية - المصطلحات التى استخدمت من قبل ، ولا فندها بالدليل حين خالفها ؛ وهذا كله يعنى أنه لم يخط بالمصطلح - فى كتابه - خطوة واضحة أو غير واضحة ، نحو التوحيد .

إن الكتاب يعج بمفردات بعضها منقول ، مثل « أيقونات » ، و« كود » ، و« بويتيك » و« سيمائى » (أو سيميولوجى) ، وبعضها مترجم مثل « الصوائم » (أو الصوتية) و« الهيمنة » ، و« الماورائية » ، و« انزياح » و« تحفيز » ، وأشياء أخرى كثيرة ، فهل ينوى أصحاب المنهج الجديد - الذى سيفتح إن شاء الله نافذة نشم منها ريح الشمال من جديد فى مجال النقد الحديث - أن يحاوروا أنفسهم ؟ وكم عدد القراء العاديين ، بل كم عدد القراء المهتمين ، بل كم عدد القراء المتخصصين ، الذين يستطيعون أن يتابعوا لغة هؤلاء الباحثين الجدد ؟ لقد ارتفعت الشكوى مرات من غموض اللغة ، وغموض الفكرة ، وعبر أكثر من كاتب عن أننا نحس أن وراء هذه الدعوات الجديدة علماً غزيراً تنقصه السلاسة ، وكانت الإجابة أحياناً متعاطفة ، ولكنه تعاطف «الرثاء» الذى ينظر فيه « الجديد المتعالم » نظرة الإشفاق ، ثم يمضى فى الطريق ذاته لا يلوى على شىء ؛ وأحياناً كانت الإجابة تكراراً للقول القديم « ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ » .

(ك) لقد قرأت الكتاب قراءة مجهدة ، وأحسست أنه كتاب جاد لأنه أجهدنى ، وتمتعت برؤية أحد أفراد الفيلق النقدى الجديد وهو يحفر طريقاً فى الصخر ، وقلت لنفسى : ما أصعب أن تكتب عملاً جيداً ، وما أصعب أن تقرأ عملاً جيداً . وقد استراحت نفسى إلى حماسة توفيق الزيدى ، وانحيازه الشجاع إلى جانب ما يعتقد ، ووصل إلىّ علمه واسعاً ، وذهنه يقظاً ، وإن بقيَتْ مسألة « الغموض » مضيِّعةً علىّ النفاذ الكامل إلى بعض أفكاره التى (أظن ظناً) أنها جيدة . ولا أدرى إذا سألته فى النهاية - على سبيل التحية والتقدير - لماذا لا تعطى القارىء الفرصة الكاملة لكى يفهم ما تقول ؟ هل يعيد على القول : ولماذا لا يعطى القارىء نفسه الفرصة الكاملة لكى يفهم ما يقال ؟

إرادة المعرفة *

ميشيل فوكو

عرض: محمد حافظ دياب

شاقة وشائقة ، مهمة الكتابة عن ميشيل فوكو أو قراءته . شاقة ، لأنها - بمعنى ما - تسير ضد الفهم السائد والإبستمولوجيا الشائعة ؛ وشائقة ، لأن الشواهد التي يحتج بها كثيرة وحاضرة .

إبتداء ، من يكون الرجل ؟

أهو فيلسوف ؟ ربما ؛ فهكذا قالت أستاذة الفلسفة آنجيل ماريتي A. Marietti « إن فوكو قد جدد الفلسفة المعاصرة » . أهو مؤرخ ؟ يجوز ؛ فقد صنف يوماً بهذه الصفة ، بوصفه امتداداً لمحاولات لوسيان فيفر L . Febvre في التحليل الاجتماعي للتاريخ ، التي تعرف بمدرسة « الحوليات » Annals . أم أنه ليس فيلسوفاً ولا مؤرخاً ؟ هذا صحيح كذلك ؛ فبقوله : « إذا كانت الفلسفة تعني البحث عن العلل الأولى ، فإن ما قمت به لايمكن أن يعد فلسفة . وإذا كان التاريخ يقوم على إعادة بناء فترات مطموسة ، فإن ما أحاوله ليس تاريخاً » . أهو أركيولوجي إذن ؟ ربما ؛ لكن هذه الكلمة لا تعني - كما يبدو للوهلة الأولى - ارتباطاً بالآثار ومعرفتها ، وإن شاركتها في أن كليهما عمل من أعمال التنقيب ، والحفر في الدماغ ؛ دماغ الإنسان وممارساته ومعارفه . إنها تشير - ارتباطاً بفوكو وبكتاباته ، وبخاصة مؤلفه الشهير : « أركيولوجيا المعرفة» L' Archeologie du savoir الذي أصدره عام ١٩٦٩ - إلى محاولات إعادة النظر في وضع المعرفة ، واستيضاح هشاشة تحديداتها القطعية ، ومنهجياتها الجاهزة . إنها تشير إلى نمط معرفي جديد Nouvelle figure épistemologique لتحليل الخطاب Le discours سواء كان صيغة أدبية أو قضية علمية أو عبارة يومية أو هذيانا ذهانيا ، من خلال السياق المعرفي والاجتماعي والحضاري الذي يظهر فيه ، ليس بقصد اكتشاف رمزية اللغة ومجازية المعنى فيه وحسب ، ولكن بهدف تمييزه عن مثيله الذي لا يتزامن معه ، ثم إيجاد علاقته الخاصة مع الممارسات غير الخطابية Les pratiques non-discursives التي تتعالق معه وتتحاور عبره ، بغية معرفة مجموعة الشروط التي أتاحت له هذا التواجد ، ومن ثم منعت خطاباً آخر مكانه .

ترى هل تعد محاولاته هذه كشفاً عن صور جديدة للعقل ، تحل محل مفهوم العقل الكلاسيكي الذي أسسه ديكارت R . Descartes عن طريق البحث عن نسق خفي وراء المفاهيم والتصورات ، وتبياناً لنسبية العقل واختلاف حدوده باختلاف المجتمعات والعصور ؟ إنه سؤال دائم ، تبحث الكتابة عند فوكو داخله عن نفسها ، وتبحث الكتابة عنده عن الجواب .

ولد فوكو عام ١٩٢٦ في مدينة بواتييه Poitiers ، وحصل على الأستاذية في الفلسفة Agregation ، ثم عمل بالتدريس في كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بمدينة كليرمونت - فيران Cler-mont — Ferrand ، وانتدب للعمل بالجامعة التونسية عام

* Foucault , M . La Volanté de Savoir , Gallimard , Paris , 1977

١٩٦٦ ، فجامعة فانسان Vincennes بباريس ، قبل أن يحصل على كرسي الأستاذية بالمعهد الفرنسي العتيد « الكوليج دوفرانس» Le college de France عام ١٩٧٠ ، فيجلس على كرسي بيرجسون Bergson ويخلف أستاذه جان إيبوليت J. Hippolyte ، متخصصاً في « تاريخ أنساق الفكر » Histoire des systemes de pensée . يومها قال مثقفو باريس إن فوكو بعمله في هذا المعهد قد أقام حواراً صعباً ؛ بمعنى أن قبوله التعيين فيه يدل على أن الفكر الفرنسي الأكثر جسارة ونزقاً وطليعية قد دخل طواعية قفص المؤسسة ، حتى لو كانت هذه المؤسسة في حرية الكوليج دوفرانس ورحابتها .

ذلك أن فوكو - عبر ممارساته الفكرية ، ومشاركاته السياسية ، منذ الانتفاضة الطلابية في مايو ١٩٦٨ - كان دائماً ضد المؤسسة . كذلك العمل الذي قام به في إطار « مجموعة الإعلام حول السجون » ، إثر هبة السجناء في عدد من السجون الفرنسية عامي ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، التي حلت نفسها بعد ذلك ، لتتحول إلى لجان من أجل الدفاع عنهم ، رأس فوكو إحداها .

ولكن ، لماذا العمل مع الطلاب والمساجين ؟ خصوصاً أن فوكو عاش في أبحاثه الأولى مع المرضى والذهانيين ؟

يرى فوكو أن الحركات الاجتماعية قد دخلت - بدءاً من السبعينيات - مرحلة جديدة تتسم بطابعين أساسيين : أولهما ، اللامركزية ، بمعنى عدم الخضوع لتوجيه حزبي أو أيديولوجي ؛ وثانيهما ، أنها لم تعد تقتصر على القطاعات التقليدية كالعمال أو الفلاحين ، بل انتقلت إلى مؤسسات وفئات جديدة ، كالطلاب والمساجين والمرضى والمؤسسات التكنولوجية والعلمية والطبية . ومن ثم لم تعد الشعارات المرفوعة تقتصر على تحسين أوضاع معيشية ، بل تعدتها إلى طبيعة العمل نفسه ، وإلى الطبيعة الاستبدادية للمؤسسة . فالطبيب النفسي - على سبيل المثال - لم يعد يلتزم سياسياً بالتعاطف مع الطبقات الكادحة ، بل يأتي رفضه موجهاً في الأساس ضد الدور الذي يلعبه في المؤسسة . ذلك أن المثقف أصبح يتكىء على ما يسميه فوكو « المعرفة - السلطة » Le savoir de pouvoir التي تتميز بنمط من ممارسة السلطة عبر المعرفة ، أو ما يطلق عليه « الاقتصاد السياسي للتنوع »L'economie politique de la variété .

أركيولوجيا صعبة :

وفي استطلاع قامت به مجلة « اقرأ » Lire عام ١٩٨٢ ، حول أهم أعلام الفكر الفرنسي بعد وفاة سارتر وبارت ، جاء اسم فوكو الثالث بعد « ستروس » ، و « آرون » ، وقبل « لاكان » ، و « سيمون دوبوفوار » . وبرغم هذه (الشعبية) الواضحة ، فثمة مشكلات فكرية ونظرية وأسلوبية عدة تعترض قارىء فوكو .

فمن ناحية ، يبدو لمن يتتبع مؤلفاته أنها تتأبى على التصنيف في تيار فكري محدد . ثمة شيء ما . . ناحية ما ، تختلف دائماً عن كل منهج يحاول الدارس أن يخصه به . إنه لا يسجن نفسه ولا يشاء - في بناء نظري بعينه . بل إنه يسهم - بشكل أو بآخر - في إبقاء الالتباس حول خطه الفكري ، وأحياناً زيادته . فهو تارة يصنف في زمرة البنيويين ، مع « جاكوبسون » R.Jakobson في علم اللغة ، وستروس C. Levi— Strauss في الأنثروبولوجيا ، لكنه من الناحية الشكلية - على الأقل - ليس كذلك . فأساليب التحليل البنيوي التي غزت مناطق معرفية كثيرة بدرجة أضحت معها موجة رائجة ، لم تنج من أسرها إلا الندرة ، من بينهم فوكو على الأخص ، حيث تتضح معالم منهجيته الخاصة في استقراءاته ؛ وهي منهجية صرح فوكو يوماً أنه استعارها من الأنثروبولوجي الفرنسي المعاصر جورج ديموزيل G. Dimouzel .

وتارة أخرى ، يربط بعض الباحثين أعماله بأفكار العبث واللامعقول التي ازدهرت في الخمسينيات ، مستشهدين بتضمينات له استعارها من صمويل بيكيت S. Beckett . لكن فوكو - كما أورد - كان يفعل ذلك للتدليل على محدودية كل كتابة ، وأية كتابة .

وقيل إنه يكمل البحوث النقدية لمبادىء العلوم Epistémologie في مجال الدراسات الإنسانية ، حيث أكد بنفسه مرة على القربى بينه وبين جاستون باشلار G. Bachelard . وفي مناسبة أخرى ، نراه يدعو إلى تطبيق علم الأنساب Généalogie كما أورده نيتشه Nietzsche ، على مجالات بحثه . وفي مصر ، صنفه زكريا إبراهيم سوسيولوجيا Sociologue ، بخاصة في دراساته عن الطب والطب العقلي .

ومن الناحية النظرية ، واتساقا مع خطه (لاخطه) ، نجده لايكترث للمفاهيم من حيث كونها وحدة أساسية في تشييدات نظرية تالية ، بل ينظر إليها بوصفها وسيلة ، مجرد وسيلة ، تكون صالحة بقدر فعالياتها في الاستبصار بظواهرها . قد يلجأ أحياناً إلى محاولات ضبطها ، لكن الطابع النقدي لا يلبث أن يتغلب عليه وعليها ؛ إذ نجده يقول : « ماذا يضمن ألا يكون المفهوم المستخدم هو نفسه نتاجاً تاريخياً ومعرفياً خاصاً ، قد يشكل استخدامه الغفل جوازاً لإدخال الواقع غصباً في إطار نظري مسبق ؟ » . وهذا ما يتضح تماماً في كتابه « تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» Histoire de la folie à l'âge classique حيث أبرز نسبية مفهومي « العقل » و « الجنون » ، وتغير مضامينها عبر قرون ثلاثة ، بدءاً من القرن السادس عشر ، حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وأوضح بالتحليل تاريخية المفهومين واختلافهما بحسب الآماد الزمنية .

ومن الناحية الأسلوبية ، تمتاز كتابة فوكو بالجزالة والجمال ،

خصوصاً مع استخدامه الغالب للمجاز ؛ وهو ما يشكل إحدى الصعوبات الرئيسية فى ترجمة أعماله . بل لقد فكر الناقد الأدبى جان كوهين J. Kohen ذات مرة فى أن يتصدى لدراسة عدد من هذه الأعمال وتحليلها من الناحية الفنية والأسلوبية ، أى من الناحية الشعرية .

تتفق على هذه الصعوبات . . بعضها أو كلها ، لكننا لا نختلف حول النظر إلى فوكو بوصفه خصماً عنيداً للشكلية اللاتاريخية ، واللااجتماعية ، وإن وقع - على ما يرى إدوارد سعيد - ضحية الانحلال المنهجى للنظرية ، بطرق وأساليب يعدها أحدث تلامذته - مع قلة من الاستثناءات - دليلاً على كونه لم يخضع ، أو يذعن ، للتقوقع والعزلة .

السلطة والمعرفة :

ولقد يبدو هنا أنه كان لا بد من هذه المقدمة لتكون مدخلاً لعرض كتابه « إرادة المعرفة » La volonté de savoir . إنه كتاب صغير الحجم وكبير القيمة ، يعرضه صاحبه بوصفه وثيقة عامة عن مسألة السلطة Le pouvoir ، ويغالبنا إزاءه محاولة عرض أفكاره أو تلخيصها .

ويرى فوكو أن ظهور هذه المسألة على نحو حاد فى الفكر الاجتماعى والفلسفى المعاصر يعود إلى « المفارقة العجيبة » التى حدثت فى فرنسا فى مايو ١٩٦٨ ، حيث فتحت تجربة الحركات الطلابية الباب واسعاً أمام التساؤل عن معنى السلطة وماهيتها ؛ فقد تبين أن السلطة هى فى منتهى الصلابة والهشاشة معا . لقد كان يكفى أن يقوم هذا « الكرنفال الطلابى » بتحركاته ، وينصب متاريسه فى مواجهات عنيفة ، لتتهشم معظم الأجهزة ، فتسقط السلطة فى مدة وجيزة . لكنه كان يكفى أيضاً بضع لحظات لينتصب « ديناصور » السلطة مرة أخرى كما لو أن شيئاً لم يقع .

ويذكر فوكو أنه كان من اللازم انتظار القرن التاسع عشر لنعرف ما الاستغلال ، ولكننا ربما لا نعرف إلى الآن ما السلطة . « إننا نعرف من يستغل ، من يستفيد ، من ينتفع ، من يحكم ، لكن السلطة شىء غاية فى التميع . لقد عرفت الماركسية السلطة بألفاظ المصلحة ، حيث السلطة تمتلكها طبقة سائدة محددة بمصالحها ؛ ولكننا حين نقبل هذا التفسير نصطدم بصعوبة هى : كيف نتصور أن أناسا لامصلحة لهم (مثل بعض المثقفين) يتبعون السلطة ويعانقونها على الدوام ، دون الحصول على ذرة منها ؟ ذلك لأن المصلحة - بألفاظ الاستثمارات الاقتصادية واللاشعورية فى الوقت نفسه - ليست هى الكلمة النهائية . هناك استثمارات للرغبة تفسر أنه يمكن - عند الحاجة - أن تقف الرغبة لا ضد مصلحة المرء فحسب ؛ لأن المصلحة تتبع الرغبة دوما ؛ بل يمكن كذلك أن يرغب المرء أحياناً بصورة أعمق وأبعد غوراً من مصلحته » . ويتساءل فوكو : هل تمثل الدولة السلطة التى تعلو على سلطة أى جماعة أخرى فى المجتمع ، كما تقرر ذلك أدبيات علم السياسة ؟

إن رولان بارت R. Barthes يرى أن السلطة بمعناها الواسع « حاضرة فى كل العمليات الاجتماعية البالغة الدقة فى التبادل الاجتماعى . فهى ليست مقصورة فحسب على الدولة والطبقات والجماعات ، بل تمتد لتشمل الموضات والآراء الجارية والمشاهد والألعاب والأخبار والعلاقات العائلية والخاصة وتشمل حتى ردود الفعل التى تحاول مناهضتها» .

أما فوكو فيمضى إلى مدى أبعد فى التحديد ؛ فالسلطة ـ عنده - تعتمد فى تأدية وظائفها على معطيين مترابطين هما : استمرارية المؤسسات القمعية ، من سجون ومدارس وجيوش وعبادات ومصانع ؛ وانتشار الأيديولوجيا المبررة لهذه المؤسسات ؛ « فالسجون - مثلا- تشكل معامل لإنتاج الجنوح ؛ والجنوح - بدوره - هو المادة الخام للخطب التأديبية » . وهذا هو معنى محاولته الكشف عن العلاقة بين نسق السلطة ممثلا فى مؤسساتها ، ونسق المعرفة مجسداً فى الخطاب السائد ، وذلك عن طريق اكتشاف الواقع التاريخى الاجتماعى ، بما يتضمنه من مظاهر السيطرة dominance الفعلية والأيديولوجية .

ذلك أن الخطاب السائد فى كل مجتمع يفرض ما هو مقبول وما هو مرفوض ويحدده ؛ مايمكن قبوله وما يتعين تناسيه والسكوت عنه ؛ « فكل مجتمع يفرض سلسلة من التقسيمات المقبولة التى يسهر على مراقبة مدى احترامها : الخير والشر ، الحلال والحرام ، المباح والمحظور ، المجرم والبرىء ، اليمين واليسار ، التقدمى والمحافظ ، العادى والمرضى ، الجنون والعقل . إن الخطاب السائد فى أى مجتمع هو خطاب سلطة ؛ خطاب ينظم ، ويصفى ويراقب ، ويسد الطريق على الناس فى مقولات معينة . وهذا الخطاب يحكم قبضته على البشر من المهد إلى اللحد ؛ من رياض الأطفال إلى ملجأ الشيوخ . إنه خطاب تتحد فيه السلطة بالمعرفة » .

تكنولوجيا السلطة

ويزيد فوكو المسألة وضوحاً ، فينبه إلى أن السلطة لاتعنى عنده مجرد مجموعة المؤسسات والأجهزة التى تقوم بإخضاع المواطنين فى دولة معينة ، كما أنها لا تعنى مجرد نمط من القهر يأخذ شكل القاعدة عوضاً عن أن يستخدم العنف ؛ وهى كذلك لا تعرف بكونها القدرة على فرض إرادة ما تمارسها فئة على أخرى .

فالإخضاع ، والقمع ، والسيطرة ، وغيرها من المفاهيم التى تتركز حولها نظرية السلطة فى الغرب ، تعود - فى رأى فوكو - إلى الطابع التشريعى - اللغوى Jiridico-discursif لهذه النظرية ، التى تظهر فى شكل نواة ، وتعبر عن نفسها فى لغة القانون ، نتيجة للعلاقة التاريخية التى ربطت تطور السلطة بالنظريات التشريعية منذ القرون الوسطى .

أما فى المجتمعات البدائية ، فقد درس الأنثروبولوجيون الرواد وسائل السلطة فيها ، من مثل العقاب الأخلاقى ، والعقاب الطقوسى ، والعقاب الجمعى ، والنظام العشائرى الانقسامى . هذه الوسائل تقوم - لدى فوكو - على مجموعة من المبادىء ، تمثل الأسس الشائعة للنظرية التقليدية للسلطة يسجلها برؤية نقدية على النحو التالى :

(١) الامتلاك : حيث السلطة هى ما تمتلكه طبقة مسيطرة ، فإذا احتكرتها جردت الطبقات منها .

وينتقد فوكو هذا المبدأ ؛ إذ السلطة عنده ليست مجرد امتلاك لا يمكن انتزاعه أو تقاسمه أو الاحتفاظ به . إنها تمارس فعالياتها فى كل حيز من البناء الاجتماعى وكل ملمح من ملامحه .. أى أنها تمارس فى أنساق متعددة ، كالعائلة ، والعلاقات الجنسية ، والمسكن ، وعلاقات الجيرة .. الخ . تلعب دور نقاط ارتكاز لها ، أو انتقال ، أو توزيع وانتشار . فأينما نولّ وجوهنا نجد السلطة ، لكن لا بوصفها شيئاً قابلاً للامتلاك ، بل بما هى أمر عابر تتم ممارسته ، ويتكون من تفاوتات متحركة . لذا فالسلطة إما أن تمارَس أو لا تمارس ؛ أى أنها دائماً شكل من الصراع الآنى المعرض لتقلبات مستمرة ؛ فهى علاقة صراع وليست علاقة امتلاك .

(٢) المركزية : حيث السلطة تتركز فى أجهزة الدولة ومؤسساتها ، وحيث السلطات الخاصة تكون - حسب هذا المبدأ - أجزاء من جهاز الدولة . أما دراسة السلطة ، فلا تختلف فى هذه الحالة عن دراسة المؤسسات السياسية .

ويرى فوكو عكس ذلك ؛ فهو يرى أن السلطة لاتنحصر فى المؤسسات ، وأنه لا يكفى القول إن أجهزة الدولة هى رهان الصراع من داخل المؤسسات أو من خارجها . إن نسق السلطة - عنده - أعمق وأوسع من أن يحصر فى هذه الأجهزة ؛ بل إن الدولة نفسها هى نتيجة عامة للصراعات الموضعية التى تشكل أساس المؤسسات والأجهزة .

(٣) التبعية : ومدارها فى النظرية الماركسية حول علاقة البناء التحتى بالبناء الفوقى ؛ حيث يعد جهاز السلطة خارجياً بالنسبة للاقتصاد ، ويلعب دور إعادة الإنتاج ، فيخضع له وهو تابع له تحليلياً . وهذا معناه أن نمط الإنتاج يلعب دور العلّة الكبرى ، فيحدد فى النهاية طبيعة البنائين السياسى والأيديولوجى ، نتيجة لحاجته إلى إعادة الإنتاج . أما أن تؤخذ بعين الاعتبار استقلالية المستويات ، أى مبدأ الاستقلالية النسبية الذى طوره « لويس ألتوسير » L. Althusser ، فلا يغير هذا فى النظرة إلى وحدة العلة ووحدة الكل .

غير أن فوكو يؤكد تلازم علاقات السلطة مع المؤسسات والعلاقات الأخرى ؛ فهى ليست خارجية بالنسبة لها ، بل جزء من عملها وأساس له . وفى المقابل ، تتطور علاقات السلطة نتيجة للتفاوت والتقسيم والاختلال الحاصل فى المؤسسات والعلاقات . أما بالنسبة للاقتصاد ، فعكس المقولة الماركسية صحيح ؛ أى أن السلطة عنصر مؤسس فى جهاز الإنتاج ، وليس الضامن لإعادة الإنتاج .

(٤) أسلوب الممارسة : فالرأى الشائع أن السلطة تمارس عملها بأحد أسلوبين : إما بالقمع بواسطة الأجهزة ؛ وإما بالتضليل عن طريق الأيديولوجيا . وينجم عن هذا تصور أن قسماً من الأجهزة يعمل بأسلوب القوة المباشرة فقط (الشرطة ، والجيش ، والمؤسسات القمعية) ، وأن القسم الآخر (التعليم ، الأحزاب .. الخ) يؤمّن غطاء أيديولوجياً للاستغلال الاقتصادى . لذا تقاس الأيديولوجيا بالعلم دائماً ؛ فإذا كان هدف السلطة هو التضليل ، نتج عن ذلك أن العلم - إذا وجد - يدخل فى تناقض أساسى مع السلطة - وهو كذلك دائماً وفى طبيعته - من جهة الطبقة التى يقع عليها الاستغلال .

ويرى فوكو أن السلطة تعمل - فى كثير من الأحيان - بأساليب أخرى غير القمع والأيديولوجيا . ومن ناحية أخرى ، لا تنتج السلطة أيديولوجيا ، بل معرفة إيجابية توظفها فى عملها ، وتقيم على أساسها استراتيجيات وحسابات للتحرك الموضعى . أما عمليات التضليل فتبقى ثانوية بالنسبة للإنتاج المعرفى الكبير ، الذى لولاه لفقدت علاقات السلطة أرضية العمل .

(٥) الشرعية : حيث يرتبط مبدأ سلطة الدولة بشرعية تلبسها ، فتكرس سيطرة فريق على آخر . وتبدو الشرعية كأنها نتيجة صراع انتهى لصالح طرف ، ومهد لسلم اجتماعى ثابت فى ظل القانون .

أما فوكو ، فكما أنه يرفض الاقتصار على الخطاب القانونى والجهازين السياسى والقمعى فى بحثه عن السلطة ، ولا يرى أيضا أن التناقض بين عمل قانونى وآخر غير قانونى هو نقطة ارتكاز السلطة . فالقانون ليس إلا نتيجة لترتيب مختلف اللاشرعيات كلها ، الفوقية والتحتية ؛ لأنه من الممكن أن يجتمع نمطا اللاشرعية فى تحرك واحد . أما جهاز الدولة فلا يقوم إلا بإعادة توزيع اللاشرعيات ، وبوضعها فى شكل القانون وبإرادتها .

وينجم عن هذا الموقف عدد من النتائج :

ا - التخلى عن فكرة القانون بما هو صورة نموذجية للسلطة ؛ لأن القانون يحرم أو يبيح ، كأن يتم وصف السلطة على أساس علاقاتها بالحرية أو الحريات . فالسلطة تمنع أو تمنح ، ويقاس الفرق بين مجتمع وآخر ، وبين سلطة وأخرى ، بحجم الحريات الممنوحة . أما فوكو ، فبتأكيده عمل السلطة عبر اللا شرعيات ، يبعد التناقض (محرم/مباح) .

ب - إبطال فكرة التناقض ؛ لأن السلطة ليست في يد طبقة واحدة دون الأخرى ؛ ولأن ممارسة السلطة ليست بفرض قانون من قبل طبقة على أخرى ، فتبيح كل الأفعال من جهة ، وتحرم كل الأفعال من جهة أخرى .

وعبر هذه المحددات والانتقادات ، يخلص فوكو إلى تعريف للسلطة بأنها : « علاقات القوى المتعددة ، التى تحتل البناء الاجتماعى بكامله ، والتى تؤلف محاور صراع ومقاومة لامحدودة ، بشكل كل محور منها مرتكزاً لعلاقة سلطوية ، تتضمن مقاومة موضوعية ذات طابع خاص (عنيفة ، منظمة ، عفوية ، جذرية ، مساومة . . الخ) . ومن جهة أخرى ، لايمكن القول إن ثمة فئة معينة خارج السلطة ؛ لأنه « لا داخل » و « لا خارج » فى مثل هذا الوضع العلاقى ، وكذلك ليس هناك حسم نهائى ، بل حالة حرب عامة ، وصراعات موضعية ، مع انتصارات وتقلبات ليست نهائية » .

ويرى فوكو أن الملوك فى الماضى كانوا ينفردون بالسلطة عن طريق قتل مناوئيهم ؛ ومن هنا كان الجسد دائما هدفا لعلاقات السلطة . أما فى عصرنا ، فإن المجتمع لا يقتل ، بل يحرص على الحياة ، فتكثر مؤسساته من مستشفيات وأديرة وثكنات عسكرية ومصانع ومدارس ، بالإضافة إلى المؤسسات التقليدية ، كالمحاكم والسجون . ومن ثم فإنه يمارس سلطة غير مرئية ، يضطر الإنسان إلى الخضوع لها فى كل تحركاته ، حتى يكاد يفقد ذاته ويموت ، عن طريق إخضاع الجسد لتكنولوجيا تأديبية ، وجعله مصدراً لفائض سلطة ، بواسطة مزيد من المؤسسات التى : « تعنى بجسد الإنسان ، ولا تستهدف زيادة قدراته ، أو زيادة خضوعه ، بل خلق علاقة تجعل من عملية زيادة الطاعة عملية مفيدة » .

هذه المؤسسات تقوم على آلية Machinisme مبرمجة سلفا ، تتبدى فى : توزيع الأفراد فى حيّز معين ، عن طريق إغلاق المكان ، ووضع كل فرد فى مساحة معينة ، وترتيبه على أساس وظيفى ، وتعيين أمكنة تناسب المرتبة statut ، ثم مراقبة (العمل) ، وتقسيم الجسد وإخضاع كل جزء منه لممارسة ما ، والتحكم فى تنظيم الوقت والأعمال بحيث ينتج عنها تراكم أو ازدياد أو تقدم ، وإخضاعه لعلاقات القوى بحيث تؤدى نتيجة أكبر من الطاعة وأقل من الإذعان .

تلك هى مجمل الأفكار التى قدمها فوكو فى كتابه « إرادة المعرفة » ، ما نظن أن هناك حاجة للتنبيه على صعوبة عرضها وتلخيصها ، وإن بقى لنا عليها ملاحظات :

(١) يرى إدوارد سعيد أن نظرية فوكو فى السلطة هى مفهوم اسبينوزى (نسبة إلى الفيلسوف باروخ اسبينوزا) ، وأن هذا المفهوم لم يستحوذ على فوكو نفسه فحسب ، بل استحوذ كذلك على كثير من قرائه ، ممن يرغبون فى مجاوزة تفاؤل اليسار ، وتشاؤم اليمين ، لكى يتسنى لهم تبرير الطمأنينة السياسية بشىء من التعقلية المتخلفة . وفى الوقت نفسه يرغب هؤلاء فى الظهور بمظهر الواقعيين ، الذين لهم صلات بعالم السلطة والواقع ، كما يرغبون فى الظهور بمظهر تاريخى ومعادٍ للشكلية فى تحيزهم ؛ وهو ما يمكن أن يوقع هذه النظرية فى فخ رسم دائرة تسجن نفسها داخلها .

(٢) يسترعى نظرنا كذلك تأثر الرؤية النظرية عند فوكو بتلك الدعوة التى حملها الاتجاه الفينومينولوجى على يد مؤسسها الأول ماينونج A.Meinong ، وتبلورت بعده فى صورة « فلسفة ظواهر » عند هوسرل E. Husserl ، والتى لم يستطع هذا الأخير أن يصل بها إلى نتائجها النهائية .

ذلك أن المنهج الظاهراتى ، الذى جاء به هوسرل ، يتضمن مبدأ تعليق الأحكام ، الذى يعنى تطهير الوعى من تاريخية جميع المفاهيم التى يحملها التراث ، والامتناع عن استخدام أو إطلاق أى تعريف أو حكم على أى موضوع ، وتوجيه الوعى عن طريق الإحالة l' intentionalité إلى الشىء كما هو ؛ حيث إن « كل وعى هو وعى بموضوع » ؛ وهو ما يوحى بإبطال الجدل الكلاسيكى حول أسبقية الواقع على العقل ، أو العكس ، فى نظرية المعرفة المتوارثة منذ اليونان .

(٣) وثمة نقد مهم وجهه اللغوى الأمريكى تشومسكى N. Chomsky إلى نظرية فوكو فى السلطة ، حين حدد الأول (تشومسكى) فى محاورة مع الآخر مهمتين لا يجوز إغفالها :

أولاً ، أن نتخيل مجتمعنا فى المستقبل يمتثل لمقتضيات الطبيعة البشرية فى حاجته إلى العدالة ، والتطور الذاتى ، والعمل الإبداعى ، وأن نفهم هذه المقتضيات على نحو أفضل .

والثانية ، هى أن نحلل طبيعة السلطة والاضطهاد فى مجتمعاتنا المعاصرة .

لقد وافق فوكو على المهمة الثانية ، دون أن يقبل الأولى . فهو يرى أن أى مجتمع فى المستقبل ، يمكننا تخيله الآن ، «لا يعدو كونه من منجزات حضارتنا ، ونظامنا الطبقى ، وأن تخيل مجتمع فى المستقبل ، تحكمه مبادىء العدالة ، هو رهين حدود يفرضها الوعى الزائف . ليس هذا فحسب ، بل إن ذلك المجتمع المتخيل هو مشروع طوباوى» .

إن من وجهة نظره فى « إرادة المعرفة » ، أن أى رد فعل أو خطابى ضد السلطة ، لا يمكن أن يكون بديلا لها ، بل امتدادا لها واعتمادا عليها ؛ وتلك نظرة ميتافيزيقية تمثل شكلا من أشكال التمادى فى الإجمال النظرى .

(٤) وقد يبدو تقديم فوكو المجتمع كما لو كان مجموعة من السلطات المتناغمة ، تستخدم المعرفة فى الأساس أداة لإحكام السيطرة ، أمرا جديدا . لكن ابن خلدون تناولها قبله فى مقولته عن حاجة السلطة إلى حاجب : « فإذا رسخ عزّه (صاحب

الدولة) ، وصار إلى الانفراد بالمجد ، واحتاج إلى الانفراد بنفسه عن الناس ، للحديث مع أوليائه فى خواص شئونه ، لما يكثر حينئذ بحاشيته ، فيطلب الانفراد عن العامة ما استطاع ، ويتخذ الإذن ببابه على من لا يأمنه من أوليائه وأهل دولته ، ويتخذ حاجبا له عن الناس يقيمه ببابه لهذه الوظيفة » .

نورد هذا النص لكى نؤكد أن فوكو لم يتقدم عليه كثيرا ، بدليل أنه لم يوردْ جوابا شافيا حول أصل السلطة : أين تتمركز . . من يوجهها . . لصالح من ؟

(٥) وثمة تصور شائع يكمن فى أن ماركس قد افتتح عصر ميكانيزم استغلال الإنسان للإنسان ، وتكوُّن فائض القيمة ؛ لكن الماركسية لا تعلمنا الكثير عن سيطرة الإنسان وتسلطه على الآخر ، وبخاصة فى المجتمعات الحديثة ؛ وهو ما يظهر بوضوح فى تحاشى فوكو للمقولات الماركسية عبر دراسته لمسألة السلطة ، وحصره - بدلا من ذلك - إدراكه للممارسة فى اعتبار مدقق لإشكاليات النصوص دون سواها ، على الرغم من أن الكاتبة الفرنسية دومينيك لوكور Dominique Le Court تؤكد أن إحدى الإيجابيات الأساسية فى تحليلات فوكو تتمثل فى اقترابه من المادية التاريخية .

فمن ناحية ، لا يتحدث فوكو عن سلطة أساسية ، بل عن سلطات مجتمعة ؛ ومن ثم لا يركز - كما ترى الماركسية - على سلطة الدولة باعتبارها جماعا لسلطة طبقية ، بل يرى أن السلطة تتكاثر ، فهى سلطات خاصة متعددة .

ومن ناحية أخرى ، فإنه إذا كان فوكو قد حاول فهم الميكانيزم الداخلى للسلطة ، متسائلا عن السبب الذى يجعل الناس يعيشون بطواعية وتلقائية - وبنوع من العبودية الأبيقورية - السلطة الممارسة عليهم ، فإنه قدم الأمر على نحو من التفسير السيكولوجى القائم على تحليل الرغبة ، كما أنه أغفل مسألة استقطاب السلطة ، وربطها بالصراع الاجتماعى ، وعلاقة السلطة السياسية والأيديولوجيا بالسيادة الطبقية .

قد نتفق مع فوكو فى تحاشيه أن يكون مجرد تابع ساذج من أتباع ماركس ، لكننا نتفق كذلك مع سارتر J. P. Sartre فى القول بأن : « التجرؤ على تجاوز الفكر الماركسى هو - على أسوأ الفروض - عودة إلى ما قبل الماركسية ، وعلى أحسنها ، اكتشاف لتفكير متضمن أصلا فى الفلسفة التى كان يُظن تجاوزها » .

(٦) كذلك فمن الواضح أن منهجية فوكو تعتمد إحلال لغة الأنساق محل اللغة الجدلية ؛ وهو ما أدى بها إلى رفض (الحلقة المفرغة) بين المفاهيم والأشياء ، بين الأيديولوجيا والنظم الاجتماعية والتاريخ . لقد تعاملت مع منطق العلاقات ، من مثل علاقة التجاور والتفاصل ، والتراتب الهرمى ، والتواجد هنا وهناك . . أى علاقة الشبكة .

على أن استخدامه لمفهوم العلاقة أو الشبكة ، ليس هو المفهوم السائد فى تراثه عند « كانت » أو « هيجل » أو « ماركس » ، بل هو نوع من المفهوم المضاد ؛ لأنه ليس المفهوم السابق أو المتضمن أو اللاحق للشىء . فهو لا يتفق مع أية خاصية من خصائص الصورة أو المعنى ، ولا حتى مع مفهوم « الدلالة » الذى يشيع فى علم اللغة الحديث ، المعروف باسم مبحث العلامة La semiologie إنه مجرد إشارة لفظية لا تعنى شيئا منفصلا فى ذاته عن النسق أو الشبكة التى تربط مجموعة أشياء متراصفة فى فراغ ما . . نوع من الكتل الهندسية التى تفترض الفراغ أصلا لتواجدها ، أعنى الفراغ الذى ليس هندسة إطلاقا ، والذى لا يحتوى على أية هندسة . ذلك أن فوكو لم يكن مخلصا فى دعوته لحسم العلاقة بين المعرفة والسلطة ؛ فلم يجب عن السؤال الأساسى : هل المعرفة يضفيها العقل على السلطة أو يشتقها منها ؟

وعلى الرغم من الملاحظة ، يبقى « إرادة المعرفة » شهادة مختلفة ، ولغة فيها مراجعة لم نألفها ، وإبستمولوجيا لم نعهدها فى قطعية الخطاب العربى . لعله بهذه الخصلة يقدم شارة على إشكالية الخروج (خروجنا) من المأزق ، وإشارة إلى شهوة التجاوز فى الفكر والمنهج . وقد نتفق معه ونختلف ، لكن لا يختلف على أنه دعوة إلى الخروج من الاتكاء على الجاهز والمألوف ، ويبحث عن إرادة لمعرفة لا حدود لاحتمالاتنا معها ومعرفتها بنا .

هوامش

* ميشيل فوكو : الأعمال الأساسية :

(١) المرض العقلى وعلم النفس .

Maladie mentale et psychologie, P.U.F., 1954.

(٢) الجنون واللا عقل : تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى .

Folie et déraison: Histoire de la folie à l' âge classique I ere ed., Plon, 1961.

(٣) مولد العيادة : أركيولوجيا لرؤية طبية .

Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical P.U.F., 1963.

(٤) ريمون روسل .

Raymond Roussel, Gallimard, 1963.

(٥) الكلمات والأشياء : أركيولوجيا للعلوم الإنسانية .

Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines, Gallimard, 1966.

(٦) أركيولوجيا المعرفة .

L' archéologie du savoir, Gallimard, 1969.

(٧) نظام الخطاب .

L' order du discours, Gallimard, 1971.

(٨) راقب وعاقب .

Surveiller et punir, Gallimard, 1975.

(٩) إرادة المعرفة .

La volonté du savoir, Gallimard, 1976.

عرض
• الدوريات الأجنبية •

دوريات إنجليزية

عرض : حسن البنا

نتناول فى هذا العرض للدوريات الأجنبية أربع مقالات نشرت فى عددين من مجلة « جماليات » Poetics سنة ١٩٨٣ ، والمقالات الحالية تتصل بموضوع الحداثة (موضوع هذا العدد من « فصول ») من حيث إنها تمثل واحداً من أحدث الاهتمامات النقدية النظرية الأوربية من ناحية ، كما أنها - فى هذا العرض - تنتهى بربط نفسها بفكرة الحداثة ذاتها من خلال آخر مقالة متناولة هنا .

ولما كان الموضوع الذى يجمع المقالات الأربع يطرح نفسه عند المهتمين به من النقاد فى شكل محاولات متتالية يحمل كل منها إضافة جديدة إلى النظرية المتبناة فيها ، فإن من الأفضل أن نمسك الخيط من بدايته كى نقدم فكرة عامة عن الموضوع .

عنوان المقالة الأولى هو « العلم الإمبريقى للأدب ESL : نموذج جديد »[1] والكاتب هو سيجفريد . ج . شميت ؛ والمقالة منشورة فى العدد ١٢ من مجلة Poetics ، عدد مارس ١٩٨٣ (١٩ - ٣٤) . ويجد المرء نفسه ملزماً بالإشارة إلى عدة أشياء فيما يختص بمقالة شميت : فأولا هذه المقالة كتبت أصلاً بالألمانية وترجمت إلى الإنجليزية على نحو مايشير المؤلف فى أول ملاحظة له بهوامش المقالة ؛ وثانياً عثرت أثناء تصفحى لمجلة Poetics على مقالة للكاتب نفسه فى العدد الثامن (١٩٧٩) ص ٥٥٧ - ٥٦٨ بعنوان Empirische Literaturwissenchaft Als Perspective وترجمته « العلم الإمبريقى للأدب كوجهة نظر » ؛ وهو - كما ترى - العنوان نفسه الذى كتبه بالإنجليزية فى المقالة الأخيرة ، باختلاف الجزء الأخير الإضافى من العنوان ، الذى تبرره المدة الزمنية الفاصلة بين المقالتين . ولكن الأمر الغريب حقاً هو أن الكاتب لايشير فى مقالته الثانية إلى المقالة الأولى المكتوبة بالإنجليزية أيضاً ، ماعدا الجزء المشار إليه من العنوان ، الذى يختصره على طول المقالة بـ« ELW » مقابلة لـ« ESL » فى المقالة الثانية . والاختصار الأول هو لاسم العلم بالألمانية ، كما أن الاختصار الثانى هو لاسم العلم بالإنجليزية .

والمقارنة بين المقالتين تقود إلى حقيقة أن المقالة الثانية نسخة مراجعة ومزيدة ومتطورة للمقالة الأولى الأصل ، فيما عدا السياق الذى وضعت فيه المقالتان . وقبل أن نشير إلى هذه النقطة ينبغى أن نشير إلى أن للكاتب مقالة ثالثة نشرت فى مجلة بويتيكس Poetics أيضاً ، وذلك فى منتصف المدة الفاصلة بين المقالتين المشار إليهما سالفاً . وقد نشرت هذه المقالة الثالثة فى عدد أكتوبر ١٩٨١ ، وكان عنوانها « الدراسات الإمبريقية فى الأدب : ملاحظات تمهيدية » . (ص ٣١٧ - ٣٣٦) .

أما السياق الذى نشرت فيه المقالة الأولى (١٩٧٩) فكان عدداً من بويتيكس Poetics مخصصاً لأبحاث عن البنيوية بعنوان عام « مستقبل البويطيقا البنيوية » . ويقول شميت فى بداية المقال إن ملاحظاته التى تنصب على التطور الممكن للبويطيقا البنيوية فى الثمانينيات تنطلق من خبرته الشخصية التى كونها عن الطريقة التقليدية التى تعامل بها النصوص الأدبية فى الجامعات الألمانية . وبعد أن يبرر تركيزه على الموضوع فى نطاق ألمانيا يقدم ملاحظاته على السبب الذى لا يجعله يعتقد ، مثل الكثيرين غيره ، أن البويطيقا البنيوية كانت قادرة على حل كل مشكلاتهم ، وبخاصة المشكلة التى لا تزال تعد عند الأغلبية من الدارسين مشكلة أساسية ، أى مشكلة التفسير (٥٥٧ - ٥٥٨) .

ويقول شميت إنه لا يؤمن بإمكانات البويطقيا المستقبلية ، وعلى وجه الخصوص فى صورتها اللغوية الدقيقة . وأسبابه فى ذلك هى :

(أ) لن يكون ثمة تحسن حقيقى فى علم الأدب حتى تستقر مشكلاته الميتانظرية الخاصة جداً ؛ أى ليس قبل أن يكون واضحاً ما نوع النشاط العقلى الذى نريد أن نمارسه فى إطار علم الأدب (أو النقد الأدبى ؛ ومن ثم) ؛ (ب) فإن أى تحسن حقيقى فى علم الأدب يعتمد على توضيح مفهوم الأدب المتبنى ليتلاءم مع ذلك العلم ؛ و (جـ) التحسينات المقبولة تفترض إجابات تتعلق بأهداف النظر فى هذا العلم ووظائفه ، وبوثاقة الصلة الاجتماعية بمثل هذه الألوان من النشاط .

وعلى قدر ما يرى شميت فإن البويطيقا البنيوية لا تقدم إجابات واضحة عن مثل هذه الأسئلة الجوهرية ؛ وإنه حتى لو قبلنا للحظة فكرة أن التفسير هو قلب علم الأدب فإن البويطيقاالبنيوية لن تكون قادرة على أن تحل هذه المهمة حتى توجد نظريات دلالية وبراجماتية واضحة . ولهذه الأسباب وغيرها يرى شميت أن البويطيقا البنيوية قد كانت حركة مهمة نحو تحليل واضح وعقل للأدب ، ولكن ليس أكثر من هذا . وهو يقول : « إننى أرى أن انهماكها فى النصوص الأدبية وتفسيرها هو أكثر مواطن ضعفها خطورة » .

وبعد ذلك يصرح شميت بأنه واع بقصور ملاحظاته فى هذه المقالة ، وأنه ليست لديه نية للتقليل من شأن العمل الرائد لباحثين من مثل جاكوبسن ، وبارت ، وليفين ، ولوتمان ؛ ومع ذلك فهو يزعم فى إصرار أن

التطور المستقبلى لعلم الأدب ، وكذلك النقد الأدبى ، هو فى الاتجاه نحو البحث الإمبريقى الموجه نظرياً إلى العمليات المعقدة لألوان النشاط الأدبى (مثل عمليات الاتصال الأدبى) فى نطاق نظرى واضح ، ومع أهداف محددة بشكل واضح . ويرى شميت أن تطورات حالية (حول ١٩٧٩ بالطبع) فى فلسفة العلوم ، وعلم الأدب النظرى ، والتحليل الماركسى ، وعلم النفس الأدبى ، وعلم الإجتماع الأدبى ، تتجه جميعاً فى هذا الاتجاه ، أى علم الأدب الإمبريقى . وهنا تلتقى المقالتان على النحو الذى أشرنا إليه من قبل .

وقبل أن نتناول المقالة الأخيرة لشميت نشير إلى المقالة المتوسطة بينها وبين الأولى . وقد نشر الكاتب مقالته هذه (١٩٨١) فى عدد من بويتيكس Poetics مخصص للدراسات الإمبريقية فى الأدب ، ولا يتسع المجال لعرض المقالة التى يتعرض فيها بالمناقشة لبعض النقد الموجه إلى الدراسات الإمبريقيه فى الأدب ، وبخاصة ماتتهم به هذه الدراسات من أنها تنتمى إلى الفلسفة الوضعية ، فتهمل بذلك الفرد ؛ وأنها ضد التاريخ ، حيث تهمل المشكلات المعيارية ، وتفشل فى تحقيق المهمة الأساسية للباحثين فى الأدب ، وألا وهى تفسير النصوص الأدبية . إنه يجادل فى جانب النظرية الإمبريقية للأدب أى النظام الاجتماعى المعقد لألوان النشاط ، المركزة أساساً على النصوص الأدبية ، لكى يعرض تصورات عن الأدب يمكن أن تستخدم لتعرف المشكلات فى هذا النظام الاجتماعى وحلها .

وأخيراً يرى شميت أن الإسهامات فى ذلك العدد المخصص للدراسات الإمبريقية فى الأدب قد روعى فيها الاقتراحات التى يمكن أن تقدمها للمناقشة فى الدراسات الإمبريقية فى الأدب مستقبلاً . (ص ٣١٧) .

فإذا ما جئنا إلى المقالة الأخيرة ، بعد أن رسمنا خط سير على قدر كبير من التبسيط قد يؤدى إلى تحقيق الهدف من عرضها على أقل تقدير ، وجدنا أن شميت يقول فى مقدمته إنه سيحاول أن يقدم رسماً تخطيطاً لعلم الأدب على أساس إمبريقى . ويشير إلى أنه منذ ١٩٧٣ قد حاول تطوير هذا العلم بالتعاون مع مجموعة بحث يسميها نيكول NIKOL فى جامعة Bielefeld . ومنذ ١٩٨٠ يقول إنه استمر فى العمل مع أعضاء جدد من المجموعة فى جامعة Siegen .

يفرق شميت فى المقدمة بين علم الأدب الإمبريقى (ESL) ومفاهيم الدراسات الأدبية ذات الصيغة الإمبريقية empirivised من حيث إن الخلفية المنهجية لدراسة الأدب فى علم الأدب الإمبريقى ليست مجرد خلفية وسعت بإجراءات سوسيولوجية أو سيكولوجية ، بل على العكس ، يعد الـ (ESL) محاولة لتأسيس علم للأدب تأسيساً متجانساً فى شبكة من العناصر النظرية الإمبريقية . إن الأساس المعرفى لعلم الأدب الإمبريقى يمكن أن يشتق من النظريات التركيبية الجذرية radical constructivist التى تنسجم فى رأيه الشخصى مع مكانة الوظيفية التركيبية كما تطورت على يد فينكه P. Finke ، على أساس من وجهة نظر سنيد J. D. Sneed البنيوية فى النظريات . وفى مقابل المفاهيم ذات الصبغة الإمبريقية فإن علم الأدب الإمبريقى (ESL) يحاول ، فى رأى شميت ، أن يوفر نموذجاً مستقلاً لدراسة الأدب ، برغم جوانب النقص فى الصورة التى يقدم فيها حالياً . ويكرس شميت مقالته لمحاولة الشرح والتدليل على زعم النموذجية المستقلة لدراسة الأدب .

وبناء على الخلفية التى تقف أمامها المقالتان السابقتان للكاتب نفسه فى الموضوع نفسه ، والتى أشرنا إليها ، وبناء على ما قاله الكاتب فى مقدمته للمقالة الثالثة المشار إليها كذلك (الأمر الذى يتضمن أن النظرية المتبناة فى طور التكوين ، بالإضافة إلى المقالات الثلاث الأخرى التى ستراجع فى هذا العرض ، وهى تتصل بهذه النظرية أيضاً) ، فإنه يكفينا أن نلم بالخطوط العريضة للموضوع على قدر ما يقتضى التعريف به وبعلاقته بموضوع الحداثة .

تحت عنوان « نموذج جديد » (١٩ - ٢٠) يرى شميت أن ثمة أسباباً جيدة لتطبيق فكرة النموذج (التى قدمها كون Th. S. Kuhn إلى تاريخ العلم) على علم الأدب الإمبريقى . وهو يستخدم فكرة النموذج لتصف الهياكل النظامية للفعل العلمى . وطبقاً لهذا فإن فكرة النموذج هذه تشمل الإحداثيات الأربع التى تنسب إلى كون :

(أ) التعميمات الرمزية (الاصطلاح العلمى) .

(ب) النماذج Models (قياسات واستعارات مفضلة) .

(جـ) القيم (توجيهات ميتا - نظرية) .

(د) الأمثلة exemplars (حلول توضيحية للمشاكل) .

إن هذه الإحداثيات تشمل كل العقد الموجهة المهمة للقرارات الأساسية لأفعال مجتمع علمى . ويرى الكاتب أن علم الأدب الإمبريقى يختلف عن كل المدارس والاتجاهات الأخرى فى الدراسات الأدبية من حيث تفسيره المتماسك للإحداثيات الأربع المذكورة سالفاً . أما الأساس الميتا - علمى لعلم الأدب الإمبريقى فيشتق من مفهوم فينكه (١٩٨٢) للوظيفية التركيبية Constructive functionalism. وسوف يحاول شميت فى بقية مقالته أن يقدم تخطيطاً قصيراً لكل من الأساس النظرى لعلم الأدب الإمبريقى وبنيته . ولهذا فهو مهتم بإبراز أن الأسس النظرية - من نظرية المعرفة والميتانظرية ، إلى النظرية العيانية Object theory - كلها مبنية بشكل متجانس ؛ أى أنها يمكن أن ترد إلى نفس النمط من الفرضيات المعرفية والميتانظرية .

الأسس المعرفية لعلم الأدب الإمبريقى (ESL) (٢٠ - ٢٢) .

إن الأساس المعرفى هنا متأثر بشكل جوهرى بأعمال ما تورانا (١٩٨٢) وفون جلسرسفيلد (١٩٨٣) البيولوجية والنفسية ويمكن النظر إليه على أنه أساس جذرى - تركيبى . وفيما يلى تلخيص أهم جوانبه :

(أ) إن المخلوقات الإنسانية نظم حية . والنظم الحية ذاتية التكوين ؛ بمعنى أنها نظم ذاتية المرجع ، ومنظمة شبه سكونية ، مستقلة ، مقررة بنيويا ، ومغلقة عملياً . إن الأعضاء المزودة بنظم أعصاب ، مثل المخلوقات الإنسانية ، قادرة على تطوير وعى ذاتى ، وعلى ملاحظة نفسها وبيئتها . ومن وجهة نظر معرفية ، يجب علينا أن نفرق بشكل صحيح بين النظم والملاحظين ؛ بين طبقات النظام وطبقات الملاحظ .

(ب) إن المجـال الإدراكى لنـظام ذاتى التكوين هو مجال كل الأوصاف التى يستطيع النـظام أن ينتجهـا . وهـذا يتضمـن أن الأسلوب الخاص بذاتية تكوين النظام يقرر إدراكية النظام . وبشكـل أدق فإن الإدراك ظـاهـرة معتمـدة عـلى الـذات Subject-dependant فى المبـدأ . وكـل الحـالات الإدراكية للفرد المدرك يقررها أسلوب تحقق ذاتى التكوين ، وليس عن طريق ظروف البيئة الموضوعية (مستقلة عن الذات) .

وهكذا فإن الواقع أو البيئة ليست وجوداً أنطولوجيا بل تركيبا للإنسان . إننا - خرفياً - ننتج العالم الذى نعيش فيه بالعيش فيه - على حد تعبير ماتورانا .

(جـ) إن النظم الحية عن طريق انغلاقها ، تستـطيـع أن تقـدر أبعـاد عـرف التكيف الاجتمـاعى Socialization Convention والإجماع Consensus . إن النظم الحية نظم متفـاعلة interactional ، تؤلف بالتبـادل مجالات مجمع عليها ، تنبثق من الاتصال بين البنيات . ويتقدم التفاعل دائماً التواصـل ؛ فالتواصل يمكن فقط أن يعمل لأن النظم الحية كملاحظة تتفاعل مع نظم أخرى ، ناسبة إلى هذه النظم الأخرى أنها تلاحظ نفسهـا . إن قـواعـد واستـراتـيجيـات تـكـويـن « الإحساس » ، و « الواقع » ، و « المعنى » التى تنظم أعمال الذات تعلم ، وتؤكد دائماً أو تصحـح داخـل التكيف الاجتمـاعى اللغوى وغير اللغوى - متضمنا حتى قواعد تكوين واتزان الهـوية الشخصيـة . وفى هذا السياق ، فإن اللغة تعد - بطبيعة الحـال - عـاملاً مسيـطراً ؛ ومع ذلـك فـإن اللغـات الطبيعية مجال مغلق لا يمكن أن تتفوق عليه الوسائل اللغوية . إن التواصل لا يمكن النظر إليه على أنه نقل للمعلومات . إنه أقرب إلى أن يكون محاولة لإنجاز تـركيب متوازن من العمليـات الموجهـة الإدراكيـة ، داخـل المجالات الإدراكية لاثنين أو أكثر من النظم الحية . ومن هنا فإنه ليس هناك إلا متواليات متوازنة التفاعلات الموجهة داخـل الذات ، يجعلها التكييف الإجتماعى اللغوى ممكنة . وعلاوة على هذا فإنه ليس ثمة إمكانية لإقناع شخص ذى عقلية مختلفة بـالجدل العقلى فقط ، اللهم إلا إذا كان راغباً فى قبول مثل هذا الجدل على أساس المصالح المشتركة ، أو الصداقة ، أو الحب ، أو عـوامل أخـرى عاطفية .

- **الأسسُ الميتـانـظريـة لـعلم الأدب الإمبـريـقى (ESL) (٢٢ - ٢٥)** : إن مميزات الربط بين التركيبية الجذرية وفلسفة العلم الحـديثة يمكن أن تلخص على النحو التالى :

(أ) إن المعرفة معتمدة على الذات ، إنها تركيب من الذوات طبقاً لحالاتها الإدراكية من الناحيتين البيولوجية والاجتماعية . . . ومن وجهـة نظر وظيفيـة فإن النـظريـات إن هى إلا استـراتيجيـات لحـل المشكـلات ؛ ومن الواجب أن تكون - بنيويا ووظيفياً - مناسبة (لحل) المشكلات (والعكس بالعكس) .

(ب) إن النظريات بنيات رياضية محددة وقابلة للوصف نظرياً ، ومرتبطة بطبقـة من التـطبيقـات المقصـودة ، وليست نـظماً من التقـريـرات . أمـا اللغـات المستـخـدمـة فى النظريات العلمية فهى لغات نظرية ؛ بمعنى أنها نظرية نسبياً ، وأن لها إمكانية التـأرجح على مستويات مختلفة من التنظيرية Theore-ticity .

(جـ) إن النظريات وعناصر النظرية يمكن أن تتمثل نظرياً فى شكل أزواج منظمة . وهنا يقدم شميت بإسهاب رموزاً رياضية جبـرية تختـزل مـا يعنيـه بهـذه الأزواج المنـظمـة ، ولا يفيد نقلها هنا إلا بشرح للنـظرية أكـثر إسهابا مما يفعل الكاتب نفسه ، الأمر الذى يخرج عن نطاق هـذا العرض . وهـو يفعل الشىء نفسه تقريباً فى النقطة التالية .

فى « التخـطيط المـوضـوعى النـظرى "Object Theoretical" لـ " ESL " (٢٥ - ٢٩) يقـول شميت إن من يتتبـع الدراسات الأدبيـة (على الأقـل فى التقاليـد الألمانية) فإنه يشارك فى عمليات مع علم - نـظام الفعـل الاجتمـاعى (يكتب كلمـة « علم » بـالحروف الكبيـرة لتعنى مصطلحاً نظرياً فى مقابل المصطلح العامى للكلمة) . وهو يرى أن القيام بمثل هذه العمليات يتطلب قرارات تتعلق بمفهوم العلم المطلوب تحقيقه .

- مفهوم المجتمع .
- مفهوم الأدب .

وفى المقـام الأول ترتبط هـذه القـرارات بالقواعـد والأعراف والقيم والمعـايير المسلم بمشـروعيتهـا بـالنسبة للمفاهيم المـذكـورة سالفاً . ومن ثم فـإن مثل هـذه القـرارات تضبط مسلمات العالم عن بنيـة الدراسـات الأدبية ووظيفتها . كما أنه يجب أن تسمح بنية الدراسات الأدبية ووظيفتها بصيغة واضحة ، إذ كان لدراسة الأدب أن ينظر إليها بوصفها علماً يمكن أن يُدْرَس ويُتَعَلَّم .

إن السـؤال عن القواعد والأعـراف التى يريد الإنسان أن يقبلها أو يحققها بهذا النوع من الفعل لا يمكن أن تنفصل عن السـؤال عن القيم التى يؤمن بهـا فى كـل نـظم الفعـل الاجتمـاعية الأخـرى (من مثـل السيـاسـة والاقتصاد والفن والتعليم . . . الخ) .

ويشير شميت فى هذه الفقرة إلى هدف علم الأدب الإمبريقى ، ويراهما : شرحاً نظرياً للأفعال الأدبية كأفعال تاريخية واجتماعية ، كما أن التغييرات العملية فى الأفعال داخـل نظام الأدب طبقاً للقيم المصاغة بوضوح على أساس من المعرفة الإمبريقيـة يمكن أن تحدد مدى عملية Practicableness التغييرات فى نظام الأدب . وبالنسبة لدراسة الأدب ، فإن تـطبيق نتائـج البحث تفتـرض أن المعـرفـة العلميـة الإمبـريـقيـة قـابلـة للتـطبيـق (الاجتمـاعى) العلمى ، وأن النـظريـات المندرجة تحت البحث الإمبريقى والمكونة له قد وصلت إلى درجة عالية بشكل مرض من التطور والكمال .

إن الفرضية الإمبريقية الجوهرية الخاصـة بالفعل الأدبى بشكل عام هى : أنه فى مجتمعنا يوجد نظام يمكن أن يوصف بأنه نظام الفعل الأدبى . وهـذا النـظام جـزء من النـظام الاجتماعى الفن . ويتكون النظام من مجموع كل الأفعال المركزة على النصوص التى تقدر وتصنف بـوصفها نصـوصاً أدبيـة عن طريق أفراد فاعلين (= نـظام - الأدب) (يكتب الأدب بحـروف كبيـرة للدلالـة عـلى أنها مصطلح خاص بـالـ ESL) . وبنية نـظام الأدب يمكن أن تـوصف فى مصـطلحـات العلاقات المؤقتـة والسببية بين تلك الأنماط للفعل التى يقوم بها أفراد يصنفون النصوص كنصـوص أدبية : أى الإنتـاج ، التوسط ، الاستقبـال ، ومـا بعـد العمليـة Post-Processing فى « النصوص الأدبية » .

ويزيد شميت النقطة السابقة فى فقرته عن « بنية شبكة - نظرية علم الأدب الإمبريقى » (٢٩) فيقول إن بنية هذه الشبكة النظرية توضح أن نظام الأدب وحدة فعل تحدد خصائص عناصره وعلاقاتها خلال تنظيمه . وفى مقابل المفاهيم الأنطولوجية للنص فإن هذا يتضمن أيضاً صياغة نظرية مختلفة بشكل جوهرى لـ « الأعمال الأدبية » ؛ لأن « الأعمال الأدبية » لا تعد موجودات مستقلة وإنما هى ناتجة عن نظام الأدب وعن الأعمال المنظمة فيه :

النص ⟵⟶ الفعل
↕ ↕ فى نظام - الأدب
الإدراك Cognition ⟵⟶ الأداة Agent

فى نظام المجتمع

(⟵⟶ = تضمن ضرورى)

(ويقصد بالأداة « الأفراد الفاعلون »)

نظرية الفعل
نظرية التواصل
نظرية التواصل الجمالى
نظرية التواصل الأدبى
(نظرية الأدب)

نظرية الإنتاج الأدبى | نظرية التوسط الأدبى | نظرية الاستقبال الأدبى | نظرية ما بعد العملية الأدبية

فى النقطة الأخيرة يتساءل شميت فى عنوان طريف عن الجديد فى الـ ESL ، بوسى كات ؟ ويسرد عدة نقاط يراها جديدة : (٣٠ - ٣٣) .

(أ) طبقا لفكرة النموذج الموضحة فى القسم الأول فإن علم الأدب الإمبريقى نموذج جديد بالمقارنة مع الاتجاهات أو المدارس المنافسة ، من حيث إن شروط إطار الفعل العلمى فيه مختلفة عن تلك الخاصة بمداخل أخرى فى دراسة الأدب ، كما أن هذه الشروط مقررة بشكل واضح . . .

(ب) أما الجديد فهو أنه على المستوى الميتاعلمى فإن هذا النموذج موجه نحو مفاهيم تحليلية - وظيفية (بدلا من المفاهيم التاريخية - الهرمنيوطيقية) . وبهذه الوسيلة لا تهمل تاريخية كل الأفعال فى النظم التاريخية واجتماعيتها .

(جـ) إن لب الـ ESL يتكون من نظرية إمبريقية للأدب . وبوجه عام ، فإن الـ ESL يجب أن يعد علما اجتماعيا إمبريقيا ، يحاول أن يوجه البحث نحو التطبيق ، ويؤدى إلى تغييرات فى نظام - الأدب طبقا لأمثلته وقيمه . . .

(د) إن مشكلات البحث فى الـ ESL ومن ثم تركيب مجال بحثه ، ليست موجهة نحو نصوص معتبرة أنطولوجيا - على نحو ما هى عليه المفاهيم الموجودة حتى الآن للدراسات الأدبية - وإنما هى موجهة نحو علاقات الفعل - النص (المتزامنة) فى إطار الفعل الاجتماعى لنظام الأدب .

(هـ) والجديد كذلك ، كما يعتقد الكاتب ، هو مدخل الـ ESL إلى مشكلة التفسير الأدبى . إن الحقيقة التى تقول إنه كان هناك دائما إلحاح على علم الأدب الإمبريقى ليثبت أنه يسمح بتفسيرات «أفضل» ، تعنى أن التفسير النصى لا يزال يعد مهمة مركزية للدراسات الأدبية . أما بالنسبة للـ ESL فهو لا يرى معقولا أن يُحَدِّد التفسير كما لو كان تقريرا «للمعنى الحقيقى» . وتشكك المستويات الميتانظرية المطروحة فيه ، فى إمكانية أن يكون التفسير عملية علمية ، ويرى فيه مجموعة مفتوحة غير منتظمة علميا من الأحاديث المختلفة التى يتناجى بها خبراء الأدب وعشاقه جهرا وسرا .

(و) إن المفاهيم المقدمة سالفا تتأسس على الفرق النموذجى فيما يتعلق بالـ ESL بين المشاركة فى نظام - الأدب ، وتحليل نظام - الأدب . فمن ناحية يتضمن هذا الفرق تمييزا واضحا بين الأفعال العلمية وغير العلمية فيما يتصل بنظام - الأدب . ومن ناحية أخرى ، يتطلب من العالم فى شأن كل فعل أن يفكر فيما إذا كان الفعل علميا أو غير علمى ؛ وفضلا عن هذا ، عليه أن يفكر فى معقولية الفعل موضع الاهتمام .

(ز) ثمة طرافة جوهرية وإن لم تزد على أن تكون مشكلة فى ESL، وهى توجهه نحو التطبيق (المذكورة فى «ج») . والجديد هنا هو أن تقدير كل من منفعة المعرفة العلمية - الأدبية ، والوفاء بالحاجات خلال الفعل الأدبى والفعل العلمى الأدبى ، إنما يتأسس فى القيم الميتانظرية للـ ESL . وفى الوقت الحاضر ، لا يزال من الصعب توضيح الظروف التى يمكن فى ظلها تأييد تطبيق المعرفة العلمية الأدبية ؛ لأننا غير قادرين على حساب التأثيرات الأساسية والجانبية بدقة (وهو أمر مستحيل دائما) ؛ ولكن هذا لم يستثن أبدا التطبيقات أو التوجهات نحو التطبيق فى نظم الفعل الأخرى) . وعلاوة على هذا ، لا يزال السؤال قائما عن أى المفاهيم المعيارية يمكن أن يكون جديرا بالاعتبار من أجل تأسيس إجماع اجتماعى لاحق .

وفى الملاحظات الختامية يشير الكاتب إلى قائمة من ألوان النشاط العلمية الإضافية فى علم الأدب الإمبريقى ؛ منها جزء ثان من كتاب له (١٩٨٢) ، وكتب أخرى له ولغيره ؛ وكلها حديثة (بين ١٩٨٠ و ١٩٨٣) . وفى الوقت نفسه يعد كاتب آخر جزءا جامعا من الدراسات الإمبريقية خلال الثمانين سنة الأخيرة ، ذلك غير الجزء الذى تعده مجموعة نيكول عن «الدراسات التطبيقية فى الأدب» ؛ وأخيرا مجلة جديدة اسمها شبيل SPIEL (= لعب) وهى اختصار لـ (دورية سيجن لعلم دراسة الأدب الإمبريقى الدولى) وواضح من العنوان أنها مجلة ألمانية ، وقد تأسست هذه الدورية (١٩٨٢ العدد الأول ، و ١٩٨٣ العدد الثانى) وهى تنشر الدراسات الإمبريقية فى الأدب .

والآن نرى كيف تطور ذلك العلم فى دراسة الأدب فى مقالتين لاحقتين كتبهما كاتب آخر اسمه ڤان ريز C . J . Van Rees كان يساعد شميت فى تحرير Poetics ثم أصبح رئيس التحرير .

فى عدد نوفمبر (١٩٨٣) من مجلة Poetics الذى كان مخصصا لـ «علم الاجتماع الإمبريقى فى الأدب والفنون» شارك ڤان ريز بمقالتين تعد الأولى منها مقدمة للعدد ، والأخرى إضافة أكثر خصوصية فى موضوع بعينه تحت العنوان العام للعدد .

أما فى المقالة الأولى فهى بعنوان «إسهامات فى علم الاجتماع الإمبريقى فى الأدب

والفنون : المدخل - المؤسسة» (٢٨٥ - ٣١٠)[٢] .

وواضح من العنوان الرئيسي ومن العناوين الخمسة الداخلية التي انتظمت المقالة وهي :

١ - نهاية البحث عن خصائص القيمة الداخلية في النصوص الأدبية (٢٨٥ - ٢٨٦) .
٢ - القيمة الأدبية (أ الفنية) بوصفها شرعية ثقافية (٢٨٦ - ٢٩٠) .
٣ - مدخل «مؤسسى» إلى الحقل الأدبي (٢٩٠ - ٢٩٧) .
٤ - علم الاجتماع الهرمنيوطيقى للأدب في مقابل الإمبريقى (٢٩٧ - ٣٠١) .
٥ - مشكلات البحث في الدراسة المؤسسيّة للفن والأدب (٣٠١ - ٣٠٧) .

- واضح أن الكاتب يرمى إلى تثبيت قدم البحث الإمبريقى من خلال تعميق الرافد الاجتماعى ، ورسم مدخل جديد ينتهى إلى هذا الرافد ، يسميه المدخل - المؤسسة . ويضاف إلى ذلك أن الكاتب لا يزال - في سبيل تحقيق هدفه - يتخذ من تأكيد عدم جدوى وجهات النظر المقابلة منطلقا ؛ كما أنه ينتهى إلى مشكلات لا يزال يعانى منها البحث الجديد ؛ الأمر الذى يعنى أن هناك طريقا طويلا أمام هذه النظرية حتى تجد صدى عاما لدى النقاد الآخرين ، ناهيك عن القراء المتخصصين وغير المتخصصين ، الذين تضعهم النظرية الإمبريقية بمدخلها المؤسسى في الاعتبار ، على نحو ما سوف يشار إليه بعد .

١ - في النقطة الأولى من المقالة يشير «ريز» إلى غلبة البحث اللغوى في النصوص الأدبية في مجلة Poetics ، برغم اعتبار الفروع الأخرى ، ومن بينها علم الاجتماع ، فروعا تجاوز البحث اللغوى في الأهمية النظرية . وهو يرى أن التركيز على الجانب اللغوى انطلق من فرضية أن التحليلات اللغوية والمنطقية للنصوص الأدبية يمكن أن تبرر خصوصيتها ، في حين أنه يرى أن مثل هذا التركيز يمكن الحكم عليه بأنه مجاوز للحد . لقد ظن بعضهم أن التحليل المنطقى يكمن في عدد من الخصائص الجوهرية (الداخلية) التى تمتلكها النصوص الأدبية وحدها . ونتيجة لوجهة النظر هذه ، فإن فروضا أخرى ، لاسيما تلك التى تتعلق بالسمة الاجتماعية للإنتاج والتوزيع واكتساب النصوص الأدبية ، التى يعتمد بعضها على بعض ، تفحص بشكل جاد . لقد عُدَّت العمليات الأخيرة عموما «مادية» في طبيعتها ، وافترض أن دراستها لن تؤدى إلى ضمان أكبر لنظر أفضل إلى خصوصية النصوص الأدبية .

ويرى ريز أنه ، مع ذلك ، يستطيع أن يبرر زعمه بأن اتجاه البحث اللغوى لم يعد واعدا كما اعتاد أن يكون . وهو يرجع ذلك إلى حقيقة أن البحث القائم على خلفية لغوية لم يستطع على مدى العشرين سنة الأخيرة أن ينجح في تطوير فرضية واحدة بعينها ، قابلة للاختبار ، عن الطبيعة الخاصة للنصوص الأدبية ، ودعك من فرضية مؤسسة إمبريقيا . وإذ ثبت خطأ الفرضية المندرجة تحت هذا الاتجاه في البحث ، التى تتعلق بمجموعة الخصائص الداخلية - اللغوية الخاصة بهذه النصوص وحدها ، فإن هذا يفتح الطريق لنوع آخر من البحث في الطبيعة الخاصة بالنص الأدبى . وتتحدد مركزية هذا البحث في الفرضية التالية : تدين النصوص بسمتها «الأدبية» أو «الجمالية» إلى حقيقة أن مجموعات اجتماعية بعينها ، ومؤسسات ، تخضعها إلى عملية تثبيت Valorisation ؛ وذلك عن طريق مفاهيم الأدب التى تتبناها هذه المجموعات والمؤسسات .

ويتفق المسهمون في هذا العدد من Poetics على أن الطبيعة الخاصة المنسوبة إلى الأدب والفن تنتج من تداخل معقد للعوامل الاجتماعية التى تتناسب وعمليات الإنتاج والتوزيع والاكتساب (وحتى الاستهلاك) في الأدب والفن . والإشارة إلى الفن هنا تعنى أن المشكلات المطروحة من خلال الأدب كافية لدراسة الفنون الأخرى ، حيث تبرز المشكلات بشكل متشابه . غير أن ريز يحاول في مقالته أن يظهر أن «الإسهامات» المشار إليها في عنوان مقالته تطرح إجابات جديدة لأسئلة لم يتغلب عليها طلاب الأدب والفنون حتى الآن بطريقة ناجحة . ولست في حاجة إلى توضيح أن الكاتب يستخدم الاصطلاحات الماركسية في مقالته ، ولكنى ربما كنت في حاجة إلى تذكير القارىء بألا يأخذ موقفا مسبقا مع الكاتب أو ضده ، لأنه ينطلق من زاوية بعينها في بحثه ؛ فبدون انفتاح الأفق ، وتقدير الآخرين في إطارهم وخارجه ، لن يتقدم البحث العلمى في الأدب والفن (وغيرهما طبعا) تقدما حقيقيا .

٢ - إن النصوص الأدبية تكوّن قسما صغيرا ولكن مُهما داخل ما يصنف على أنه «خيال» Fiction ، وتدين بأهميتها إلى القيمة الخاصة التى تنسب لها . أما بالنسبة إلى النصوص غير الأدبية فإنها لا تملك مثل هذه الخاصية ؛ ومع ذلك فإن قيمتها الاقتصادية تتجاوز قيمة النصوص الأدبية . ولا ينبغى أن يؤخذ هذا دليلا على التنافر بين القيمة الفنية والقيمة الاقتصادية ؛ إذ إنه يعنى فحسب أن مجموعة قراء الأدب ، بمقارنتهم بقراء النصوص غير الأدبية ، يمثلون مجموعة صغيرة إلى حد ما . وتؤلف هذه المجموعة الأخيرة ، عن طريق مكانتها الاجتماعية ومستوى التعليم ، قسما من الطبقة المسيطرة في البلاد الغربية ، وكل أقسام هذه الطبقة ، حتى الأعضاء الذين لا يمكن اعتبارهم «قراء أدب» ، يسلمون بأن الأدب تزجية قيّمة لوقت الفراغ ، أو أنه ذو قيمة تعليمية عظيمة .

ولزمن طويل أفشت الطبقات المسيطرة بشكل مفتوح وواضح إيديولوجية الصفوة هذه . . وكثير من المثقفين ، في هذه الأيام ، ما يزالون يؤمنون بهذه العقيدة . ولقد هوجمت هذه الأيديولوجية من قبل بعض النقاد ولكنهم ، مع هذا ، في دفاعهم عن الثقافة المشتركة ، و «الشعبية» ، لم يخلصوا أنفسهم بشكل كاف من أسطورة «الجماعة العضوية» التى نقلوها - بدورهم - إلى المستقبل .

وما تزال الفكرة سائدة وغير واضحة في الوقت نفسه عند دارسى الأدب بعد الحرب . ويحتمل أن يكون هذا راجعا إلى أن عدد الذين تلقوا تعليما أدبيا قد تكاثر . كذلك ساعدت وسائل الإعلام على استمرار هذه النظرة إلى الأدب . ولما حاول بعض الدارسين من ذوى النزعة الفلسفية إثارة المشكلة ، أحجموا عن تمثيل قيمة الأدب بوصفها مقابلا يقف ضد أى «تذويب للطبقات» .

إن إلحاق القيمة بالأدب (الفن) عملية جتماعية ينظمها ويتحكم فيها مؤسسات أدبية فنية) متخصصة . فعلى أى أساس تقوم نذه المؤسسات بوضع أحكامها القيمية ؟ على أى أساس يصنف نص ما على أنه نص دبي أو غير أدبي ؟ إن الإجابة العادية عن هذا السؤال هى أن النص ينتمى إلى الأدب على أساس خصائص داخلية . ولما كان المعتقد فى هذه الخصائص أنها ذات قيمة فى ذاتها ، فإن النصوص التى تحتوى عليها تكتسب مكانة ثابتة . ويعتقد ، من ناحية أخرى ، أن النصوص التى تنتمى إلى فئة النصوص غير الأدبية ينقصها تلك الخصائص المشار إليها . إن طريقة الإجابة عن السؤال على أساس من فكرة التثبيت غير مرضية ومحكوم عليها أن تظل هكذا . إن المفترض هو احتمال تحديد الخصائص الأدبية التى يمكن إظهار مكانتها القيمية الداخلية بشكل مقنع ، ومع ذلك فإن هذا الزعم لا يصمد أمام الفحص الدقيق .

وإذن فما أسس تحديد القيمة للنصوص ، إذا لم يكن ممكنا تحديد الخصائص النصية فى حد ذاتها ؟ إن نسبة القيمة (الأدبية) الجمالية إلى نص ما يعنى اعتباره شكلا مشروعا من الفن . وتعيين المشروعية الجمالية هو مزية عدد صغير من المؤسسات الثقافية (الأدبية) . وإلى جانب الخصائص النصية «الداخلية» ، فإن أعضاء المؤسسات الأدبية (الثقافية) يشيرون إلى مستويات نوعية بعينها يظن بها أنها «إطارات مناسبة» لتخصيص القيم الجمالية ، الأدبية والأخلاقية بالنصوص . وهم لا يستطيعون أن يفعلوا هذا إلا لأنهم يحتلون مراكز مؤثرة داخل المؤسسات الثقافية المسئولة عن إعطاء المشروعية للأعمال الفنية ، من مثل مراكز تعليم الفن ، ومراكز اختيار الكتب للمكتبات العامة ، ودور النشر (الأدبية) .

٣ - يوضح ريز فى النقطة الثالثة كيفية قيام المؤسسات الثقافية المشار إليها بالمهمة ، مهمة تقدير قيمة الأعمال الأدبية ؛ ولكنه ينقد أولا الدراسات المعاصرة ، التى تتخذ من مفهوم الأدب - المؤسسة مدخلا لها فى فروع مختلفة (الأنثربولوجيا ، علم النفس ، نظرية الفنون) ، وكذلك عند الذين يمارسون فلسفة الجمال فى العشرين سنة الأخيرة ، حيث يرى أن مفهوم الأدب - المؤسسة عند هؤلاء لا يقدم حتى الآن نقاط اتصال مباشرة بالموضوع ، كما أنه عند أولئك يظل غامضا أكثر من اللازم .

وهو يشير أيضا إلى علماء الاجتماع فى مجال الثقافة والفن ، الذين يُعدون ، برغم عدم ادعائهم أنهم «محللون مؤسسيون» ، ممثلين بارزين لهذا المدخل ، ويسمى واحدا من أهمهم وهو بيير بورديو Bordieu .

وعلى الرغم من أن ريز يشخص المشكلة وجوانبها تشخيصا جيدا فى هذا الصدد ، إلا أنه فى مجال القياس والخروج بنتائج حاسمة ما يزال يعانى من صعوبة القيام بدراسات حقيقية ؛ إما لتعدد الاختيار ، أو لقيام آخرين (القائمين على المؤسسات الثقافية أنفسهم) بعمل أبحاث مشابهة ولكن لخدمة أهداف عملية صرف ، وإن كان ريز يشكك فى النتائج التى يصلون إليها ، حيث يصفها بأنها تحليلات جزئية وعامة جدا للعوامل التى تقرر وظيفتهم .

ثم هو بعد يشير إلى علاقات القوة بين الأفراد والممثلين للمؤسسات المختلفة ، والنظام الذى يشملها ، والذى يتغير مع الزمن ، ويرى أن وظيفة المدخل - المؤسسة يتكون من أشياء من بينها تحديد طبيعة هذا النظام فى لحظة بعينها ، ومن ثم توضيح أنواع التثبيت التى تخضع لها النصوص الأدبية .

وينهى ريز تحليله فى هذه النقطة بقوله : «إن معارضة هذه الأفكار الحالية (حول القيمة فى العمل الأدبى) لا يتضمن ، مع ذلك ، أن أى قيمة للفن مرفوضة أو يجب أن ترفض ، كما أنها لا تتضمن أن على الإنسان أن يرفض بدون شروط ما يبذله أولئك الذين يذيعون مثل هذه الآراء من نشاط ؛ وإنما يمكن للمرء أن يذهب ، على أسس صالحة ، مهما يكن من أمر ، إلى أنه ، بالتركيز على الصلة المتبادلة بين العوامل الاقتصادية الاجتماعية ، والنفسية الاجتماعية ، والمسماة الجمالية ، بمعنى الأيديولوجية الثقافية ، فإن أساليب مناقشة الفن والطرق السائدة فى تقييم أشكال الفن والنشاطات الثقافية التى تكرس المجموعات الاجتماعية المختلفة أنفسها لها يمكن أن يعاد تشكيلها طبقا لأنماط أكثر عقلانية (ص ٢٩٦ - ٢٩٧) .

٤ - من أجل إظهار أن المدخل المقترح له من المميزات الجوهرية ما يفوق الطرق الحالية فى التعامل مع الجانب الاجتماعى للنصوص الأدبية ، يقارن ريز هذا المدخل بهذه الطرق التى هى ذات توجه هرمنيوطيقى . والفروق الجوهرية بين المدخلين فروق منهجية ومعرفية فى طبيعتها ، الأمر الذى يظهر فى أوضح صورة فى مفهوم كل مدخل منهما لصيغة النظرية . إن النقطة الأساسية هنا هى أن الهرمنيوطيقى يلزم نفسه دائما بالقيم التى يجسدها للأدب ، طبقا لمفهومه . أما فى المدخل المؤسسى ، فإن مثل هذا الالتزام غير مسموح به .

وما دمنا نأخذ فى الاعتبار البحث الإمبريقى فى المؤسسات الأدبية ، فإن الزعم بأن المدخل الهرمنيوطيقى يكون «تمهيدا» «لا غنى عنه إلى علم اجتماع الأدب» ينبغى أن يرفض . . . وينتهى ريز إلى أن الإطار الهرمنيوطيقى لا يترك أى مجال للبحث عن عوامل - اجتماعية أو غير اجتماعية - تكون حاسمة فى قبول أشكال بعينها ، بمعنى مفاهيم معينة للأدب . وذلك على عكس المدخل المؤسسى ، الذى يهتم بدقة بتعليق أهمية على العوامل الاجتماعية والاقتصادية وغيرها ، وعلى دورها فى عمليات التثبيت التى تخضع لها الأعمال الأدبية . ذلك أنه فى المدخل المؤسسى يُعترف بالحقيقة الموضوعية التى تقول بأن الأعمال الفنية أشياء (مدركة) وخاضعة للتثبيت ، وأنها تقوم بالنسبة لكل منها . كذلك يُعترف فى هذا المدخل بالحقيقة الموضوعية التى تقول إن الناس يعتمدون على مفاهيم معيارية عن الفن فى تكوينهم وقبولهم للأحكام التى تصدر على نوعية العمل الفنى .

٥ - يناقش ريز فى هذا القسم الأخير من مقالته المشكلات التى يطرحها عمل بوردو فى المدخل المؤسسى . وعلى سبيل المثال يؤكد بورديو أن الفرق بين عالم الأشياء التقنية وعالم الأشياء الجمالية يعتمد على مجرد نية منتج هذه المنتجات ، أو على نية الملاحظ be-holder الشخصية جدا عندما ينظر إلى هذه المنتجات ؛ فنية الأول نفسها منتج «للمعايير الاجتماعية والأعراف» تاريخيا ، على حين أن نية الآخر ، طبقا لبورديو ، «وظيفة للمعايير العرفية التى تحكم العلاقة بالأعمال الفنية فى موقف تاريخى واجتماعى ، وكذلك وظيفة

لقدرة الملاحظ على تأكيد تلك المعايير ، اى لتدريبه الفنى .»

وفى هذه النقطة تبرز أسئلة مختلفة لم تلق حتى الآن إجابة واضحة ، مثل : ما طبيعة هذه المعايير الاجتماعية والعرفية ؟ كيف يمكن للاحظ الأعمال الفنية – أو قارىء النصوص الأدبية – أن يظهر هذه القدرة المزعومة ؟ ومن الذى يناط به الحكم على المعايير المزعومة ؟ وما أسس سلطته ؟ وبأى نوع من المستويات يتأسس هذا التوكيد ؟ وقد نشر فان ريز مقالته الثانية فى نفس العدد من Poetics ؛ [٣] وعنوان المقالة هو « كيف يصبح عمل أدبى تحفة : فى الاختيار الثلاثى الممارس فى النقد الأدبى » (ص ٣٩٧ - ٤١٧) .

وقد أعطينا صورة كافية ، فى عرضنا السابق لمقالة ريز الأولى ، عن منهجه واتجاهه . والمقالة الحالية هى تفريع على المقالة السابقة . والكاتب يكرر أفكاره ، لا سيما أن الموضوع الأساسى يصل بينهما . ولهذا ، وخشية أن يطول هذا العرض أكثر مما يجب ، فسوف نكتفى بترجمة الملخص الوافى المركز الذى صدر به الكاتب مقالته (ص ٣٩٧) .

« إن مؤسسة النقد لها سلطة إعطاء المشروعية للنصوص بأن تكون نصوصا أدبية ذات منزلة خاصة . والنقد وحده ، دون سائر المؤسسات القائمة فى الحقل الأدبى ، يُفترض فيه القدرة على تحديد خصائص بعينها للنصوص الأدبية ، وتعيين قيمتها ، وتقرير الطرق لمناقشة النصوص .

«وعلى النص ، كى ينظر إليه بوصفه منتميا إلى نوعية عالية ، أن يمر خلال مرشحات الاختيار ذات الثلاثة أنماط المتميزة من النقاد : المراجعين الصحفيين ، وكاتبى المقالات ، والنقاد الأكاديميين . والفروق بينهم ترجع إلى أوضاعهم الزمنية (المؤقتة) المختلفة فى مواجهة النصوص الأدبية ، كما ترجع إلى اتساع مدى الاختيار الذى تطرحه الأعمال الأدبية فى هذا القرن أو فى فترات سابقة . وإذا أخذنا كل شىء فى الاعتبار ، فإن الإضافات التى تقدمها هذه الأنماط الثلاثة من النقاد إلى عملية التقييم هى إضافات متكاملة ، ولهذا أثر مشجع على القول بالاستقلالية النسبية للنقد ، وبوضعه المسيطر داخل الحقل الأدبى .

«وعلى العكس من زعم النقد ، فإن عملية التقييم التى يخضع لها النص ليست قائمة على أى تبصر خاص يمكن الناقد من تعرف الخصائص النصية الجوهرية (الداخلية) التى يمكن أن تدعم تصنيفه على أنه نص أدبى ذو مستوى معين . إن القبول الاجتماعى لحديث الناقد الأدبى على أنه تقرير يبدو مقنعا عن طبيعة النص الأدبى ونوعيته يعتمد على عدد معين من العوامل التى تظل طبيعتها المقررة مؤسسيا بشكل عام غامضة . وتتصل هذه العوامل ، أولا ، بموقع الناقد داخل أحد الأنماط الثلاثة للنقد ؛ وثانيا ، بكفاءته فى إخراج حديثه فى كلمات مختارة ، تمشيا مع الفرضيات المعيارية ، والتحديدات الجوهرية المشتقة من مفهوم الأدب السائد حينئذ بين نظرائه .»

ونصل إلى المقالة الأخيرة فى هذا العرض ، وهى مقالة بيتر برجر ، Bürger المنشورة فى العدد نفسه من Poetics التى يربط فيها بين «المؤسسة الأدبية والحداثة»[٤] . (٤١٩ - ٤٣٣) فى شكل تحليل اجتماعى منطلق من أفكار ماكس فيبر Weber وهابرماس Habermas ، والتى استخدم فيها الدراسة التاريخية للبويطيقا الفرنسية فى تحليله . وعلى الرغم من أن المقال منشور فى العدد الذى كتب فيه ريز مقالتيه السالفتين – وهو أمر يوحى بالاشتراك فى الاتجاه نفسه ، كما يوحى به العنوان أيضا – فإن ريز قد ألمح فى مقالته الأولى (المقدمة) إلى برجر ، وعده ، إلى حد ما ، من أولئك الذين يتكلمون عن الفن بما هو مؤسسة ، مهملين العلاقة القائمة بين «الفن بما هو مؤسسة» «وبما هو منتج معين مثبت للمؤسسات الثقافية» ولكن ريز يقول فى تعليقه الهامشى أن هذا لا يعنى أن محاولة برجر خالية من الفائدة ، بل أنها تفتح آفاقا ممتدة جدا (انظر ريز هـ ١٩٨٣ ، ص ٢٩٠ وهامش ٥) .

وإذا جئنا إلى مقال برجر نفسه وجدناه يقدم تحليلا متسما بالوضوح والاستعراض التاريخى لهذا المنهج «الحديث» فى علاقته مع فكرة الحداثة . وهو يقسم مقالته إلى ستة أقسام ؛ القسم الأول بعنوان «عقلانية الفن ولاعقلانيته بوصفه مشكلة اجتماعية (ماكس فيبر يورجن هابرماس)» (٤١٩ - ٤٢٢) .

وهو يوضح عنوانه بأنه لا ينوى أن يشير إلى نظريات الحداثة التى تطورت فى الولايات المتحدة ، وإنما يشير فقط إلى التقاليد السوسيولوجية الألمانية التى يمثلها ماكس فيبر ويورجن هابرماس . ولكنه فى وسط هذا التحديد الأولى لمجال البحث يشير فى الهامش الأول إلى نقد لمفهوم الحداثة ، ويقول إن مفهوم الحداثة يتضمن ظواهر مختلفة كثيرة ، اتصل بعضها ببعض فقط بطريقة إضافية ؛ أما هو فسوف يستخدم الحداثة بالمعنى الذى استخدمه فيبر فى نظريته عن العقلانية Rationalization ويقول إننا إذ أردنا أن نتجنب ظهور الحداثة بما هى عملية حاكمة لنفسها self-controlled ، فعلينا أن نتبين الوسائل agents الاجتماعية المعينة للعقلانية فى العملية التاريخية . وأخيرا يجب أن نهتم بألا نحدد تلك اللحظات المقابلة لـ «الحداثة» بأنها بقايا تقليدية ؛ فمن وجهة نظر التعارضية فى العمليات التاريخية ، يجب أن نسأل أنفسنا دائما عما إذا كانت هذه التقابلات ليست (مجرد) نتائج للحداثة نفسها .

إن العلامة المميزة للمجتمعات الرأسمالية ، عند ماكس فيبر ، تكمن فى حقيقة أنه فى هذه المجتمعات تتطور العملية التى يسميها العقلانية تطورا كاملا . وتتعلق هذه الأهمية ، من ناحية ، بالقدرة على السيطرة على الأشياء عن طريق الحساب ، ومن ناحية أخرى ، بتنظيم وجهات النظر العامة World Views ، وأخيرا بإحكام الطريقة النظامية للحياة . إن مبدأ العقلانية يشكل كل مناطق النشاط الإنسانى ، علميا كان أو تكنيكيا أو أخلاقيا حياتيا . ولما كانت النظريات الاجتماعية النقدية فى القرن العشرين تشير إلى ماكس فيبر ، فإن هذه الإشارة توضح أن مفهومه للعقلانية لا يمكن الاستغناء عنه فى تحليل المجتمع الرأسمالى . كذلك يمكن أن نرى الشىء نفسه بالنسبة لعمل هابرماس «نظرية الفعل الاتصالى» . وبالإضافة إلى هذا فإننا نستطيع أن نلاحظ أن نمطا معينا من المعارضة ضد الرأسمالية ، ابتداء من روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) إلى الحركات الإيكولوجية (دراسة أثر البيئة على الكائنات) فى أيامنا ، يمكن أن يشخص بموقفه تجاه العقلانية بالمعنى الفيبرى . وإذا صح هذا فإن النظرية الثقافية التى تهتم بالوظيفة

الاجتماعية للفن أو الأدب يجب أن تدرس العلاقة بين الفن والعقلانية .

ويفحص برجر باختصار الحلول التى قدمها فيبر وهابرماس لهذه المشكلة ، ناقلا عن الأخير تحديده للعلاقة بين الفن والحداثة :

«عندما تحل وجهات نظر الناس (الدينية والميتافيزيقية) والمشكلات الموروثة عنها - والمرتبة الآن فى مصطلحات الحقيقة ، والصحة المعيارية ، الأصالة أو الجمال - فيمكن أن تعامل بوصفها مسائل فى المعرفة ، والعدل ، والذوق ؛ فإن تصنيفا واضحا لمناطق القيمة سوف ينشأ بين العلم والأخلاق والفن . (. .) إن فكرة العالم الحديث المطروحة فى القرن الثامن عشر على يد فلاسفة التنوير تتكون من جهودهم لتطوير علم موضوعى ، وأخلاق عالمية ، وقانون عالمى ، وفن مستقل ، كل حسب منطقه الداخلى الخاص . وفى الوقت نفسه ، فإن هذا الطرح قد استهدف تخليص الإمكانات الإدراكية لكل من هذا التراكم من الثقافة المتخصصة لإثراء الحياة اليومية ؛ أى أنهم فعلوا هذا من أجل التنظيم العقلى للحياة اليومية الاجتماعية» .

ويلاحظ برجر أن هابرماس لا يأخذ فى اعتباره التغييرات التاريخية فى مكانة الفن ؛ وهو تحليل يراه برجر ضروريا من أجل فهم كامل لأزمته (الفن) الحالية . والأهم من ذلك ، أن وجهة نظر هابرماس المتسقة تخاطر بإغفال التعارض بين الفن (بوصفه مجالا مستقلا مؤسسيا) والعقلانية (كمبدأ مسيطر فى المجتمع البرجوازى) .

أما فيبر فيقدم تفسيرات مختلفة للعلاقة بين الفن والعقلانية ؛ فهو يفهم الفن (مثل العلم والاقتصاد الرأسمالى) بوصفه مجالا للبراكسيس Praxis الاجتماعى ، محددا بشكل متساوٍ من قبل العقلانية الغربية . . ولكن فوق كل شىء فإن فيبر الآن يؤكد التقابل بين مناطق الفن والدين (بخاصة فى روح الإخاء المسيحية) . إن فيبر يكتشف هذا التقابل على المستويات التالية :

(١) الخلاص الدنيوى ، الذى يزعم الفن أنه يزودنا به ، يقابل الخلاص الدينى .

(٢) تطبيق الحكم الجمالى (مقتصرا بشكل حاسم على ذاتية الفرد) على العلاقات الإنسانية يخالف مشروعية المعايير الدينية .

(٣) إن هذه العقلانية للدين (. . الحد من قيمة العناصر السحرية والمتصلة بالعربدة واللذة والشعائرية فى الدين) هى فقط التى تؤدى إلى الحد من قيمة الفن عن طريق الدين .

إن التقابل بين الدين والفن ، على هذه المستويات الثلاثة كلها ، يفسر التقابل بين اللاعقلانية والعقلانية . إن على أى أخلاق دينية عقلانية أن تقابل الخلاص الدنيوى اللاعقلانى عن طريق الفن . والحكم الجمالى الفردى ، مطبقا على السلوك الإنسانى ، يثير السؤال عن عقلانية المعايير الأخلاقية ، تماما كما يشجب الدين ، بشكل عكسى ، بقاء الممارسات اللاعقلانية داخل سياق الفن ؛ وهى ممارسات قد تخلص منها الدين منذ وقت طويل . ونظرا لطبيعة الفن اللاعقلانية فإنه هنا يعارض الدين المسيحى . وبالنسبة لفيبر ، فليس هناك شك فى حقيقة أن «الشجب المنتظم لأى تكريس لقيم الفن السليمة (. . .) لابد أن يساعد على تطوير منظمة مثقفة وعقلانية للحياة اليومية» . ومن هذا المنظور ، فإن الفن ليس جزءا من العقلانية الغربية ، وإنما هو معارض لها بشكل جذرى .

وللوهلة الأولى ، فإن ماكس فيبر يبدو وقد اختلطت عليه الأمور فى تعارض لا حل له ، إذا كان للفن أن يعد عقلانيا ولاعقلانيا معا . ولكن هذا التعارض يحل عندما نصبح واعين بالذى يدور حوله كلا النصين بشكل دقيق . إن النص الأول يتعلق بالمادة الفنية (وليس من قبيل المصادفة هنا أن الشعر الغنائى قد ترك) ، والنص الثانى ، فى المقابل ، يتعامل مع الفن من حيث هو مؤسسة ، تدخل فى صراع مع مؤسسة أخرى ، أى الدين . وطبقا لفيبر ، فإن الدين ، فى هذا الصراع ، يشجب الفن بلا عقلانيته . وهكذا فليس ثمة حاجة لوجود تعارض بين عقلانية تطور المادة الفنية وتكنيكاتها من ناحية ، وتطبيقها داخل مؤسسة لا عقلانية .

إن حل التعارض بين نصى فيبر يجب ألا يخفى المشاكل المذكورة سالفا : (١) خلال تشكيل المجتمع البورجوازى مرت بمكانة الفن تغييرات مهمة ؛ (٢) إن الأزمة الحالية للفن هى أزمة فى منزلته .

ويريد برجر أن يوضح هذه المشكلة من منطلق تاريخى . ذلك أنه يظن أن استقلالية الفن ليست عملية تحرير أحادية الخط ، تنتهى بتحويل مجال - قيمة متواجد مع مجالات أخرى إلى مؤسسة ، ولكنها عملية متعارضة إلى حد كبير ، تتميز لا باكتساب إمكانات جديدة فحسب ، بل كذلك بخسارة بعضها .

يقدم برجر بعد ذلك تحليلا للتغييرات فى مجال الأدب التى حدثت منذ الفترة الاستبدادية تحت عنوان « مؤسسية المذهب الكلاسيكى فى الاستبدادية الفرنسية » (٤٢٢ - ٤٢٤) ، وهو يتناول هنا أسماء فرنسية معروفة فى القرن السابع عشر ، مثل « كورنى » و « موليير » ، متحدثا عن العلاقة بين العقلانية فى إطار الظروف الاستبدادية الاقطاعية والأدب الكلاسيكى الممثل لهذه الظروف وخادمها . وينتهى إلى أن العقلانية لا تزال هنا موجودة فى إطار هذه الظروف . ويرى برجر أننا لازلنا نستطيع أن نشرح المشروعية الثابتة نسبيا للمذهب الكلاسيكى خلال صعود البرجوازية فى القرن الثامن عشر ، وذلك فقط إذا استطعنا أن نتعرف العنصر الحديث للعقلانية فيها .

وهذا ما يحاول أن يفعله فى النقطة الثالثة : «نجاح مفهوم الأدب عند حركة التنوير وأزمته» الفلسفية فى القرن الثامن عشر ، حيث يرى أنه فى هذه الحركة أُسست البرجوازية الرأسمالية الحديثة نفسها بوصفها موضوعا للتاريخ . وهكذا اكتسبت عملية الحداثة صفة جديدة : شخصية المشروع الواعى . وبقدر ما حدث هذا فى مجال الأدب ، أصبح الأدب مؤسسة مركزية فى الحياة الاجتماعية .

إن أزمة حركة التنوير وما يتصل بها من مفهوم للأدب كانت تُشرح فى الماضى بوصفها أثرا للثورة الفرنسية . وهذا الرأى ليس خاطئا تماما ، ولكنه يعود بالتغييرات فى المؤسسة الأدبية إلى الأحداث السياسية مباشرة ، فى حين أن نقد المبدأ المسيطر للمنفعة قد صاغه

أولا روسو وأخذه موريتز K.Ph. Morits وأصحاب حركة العاصفة والاندفاع Sturm und Drang وكان على هذا المبدأ أن يصبح أساسا جوهريا فى الإستطيقا المثالية ، وأن يشير إلى أن فكرة الحداثة تُبرز - حتى قبل الثورة الفرنسية - نوعا معينا من النقد الجذرى للمجتمع البرجوازى .

وفى النقطة الرابعة يتناول برجر « الأسس الجمالية للعبقرية واكتشاف البربرية فى الفن » (٤٢٧ - ٤٢٨) ، مناقشا فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) فى أن عقلانية حركة التنوير المبكرة لا تنسجم إلى درجة كبيرة مع المذهب الكلاسيكى . وينتقل إلى نقطة بعدها درجة إيجابية فى الموضوع ، على حين يمقتها فولتير ، وهى البربرية barbarism فى شكل الحماسة الشعرية والخيال اللذين يكونان أساس المفهوم الجديد للشاعر بوصفه عبقريا .

فى النقطة الخامسة يشير برجر إلى « بعض التشابهات الجزئية بين المذهب الكلاسيكى وجماليات الاستقلال autonomy» (٤٢٩ - ٤٣١) ، فيلاحظ أنه من الواضح أن جماليات العبقرية ، على نحو ما تطورت فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، تحتوى على عناصر مهمة تستطيع أن تتبناها جماليات الاستقلال ؛ فالاثنتان تضعان الفن بما هو نتاج فى مأزق مع المجتمع .

ولما لم تُكَوَّن مفاهيم للاستقلال فى فرنسا فى نهاية القرن ١٨ بشكل عملى ، فإن هذا يعود ، بلا شك ، إلى سيطرة المذهب الكلاسيكى الذى لم يثر حوله أى نقاش حتى على يد فلاسفة حركة التنوير . . وهذا يؤدى إلى طرح السؤال عما إذا كان المذهب الكلاسيكى وجماليات الاستقلال ، منظوراً إليهما فى ضوء فكرة تحويل الفن (الشعر) إلى مؤسسة فى المجتمع البرجوازى ، يمثلان شيئين متساويين وظيفيا . وإذا استطعنا أن نثبت ذلك ، فربما فهمنا نقص إستطيقا الاستقلال فى فرنسا .

وفى النقطة الأخيرة يتحدث برجر عن « المؤسسة الأدبية بوصفها مناظرا وظيفيا للمؤسسة الدينية» (٤٣١ - ٤٣٢) . لقد اقترح برجر فى مناقشته السابقة أن فكرة العبقرية تنتج من عملية الحداثة (بمعنى أنها استجابة لهذه العملية) ، وفى الوقت نفسه مقابلة لها ، تعبر عن القدرات غير العقلية وأنماط السلوك ، وتعبر بالمثل عن الخيال والتلقائية بوصفها قيما إيجابية .

وهو فى سبيل مناقشة العلاقة بين مفهوم الفن والحداثة يناقش التصنيفات : الفنان بوصفه عبقريا ، الاستقبال (استقبال العمل الفنى) بما هو تأمل ، والعمل الفنى بما هو بنية كلية عضوية .

ويخرج برجر من هذه المناقشة إلى اقتراح أن مؤسسة الفن/الأدب فى مجتمع برجوازى متطور تطررا كاملا يمكن أن تعد نظيرا مساويا وظيفيا لمؤسسة الدين . إن فصل هذا العالم عن العالم الآخر يستبدل به فصل مناظر بين الفن والحياة اليومية . وعلى أساس هذه المعارضة ، فإن الشكل الجمالى يمكن أن ينزل من مرتبة الالتزام ليخدم أغراضا معينة ، ويعد شيئا ذا قيمة مستقلة . وصحيح أن الأعمال الفنية ليس لها المكانة نفسها التى للنصوص الدينية ، ولكنها لا تستقبل مثل المنتجات الأخرى للنشاط الإنسانى ، بل على العكس ، فهى تزوَّد بدرجة من الأصالة المطلقة ، بوصفها نتاجا للعبقرية . إن هذه الصفة شبه الترانسندنتالية للأعمال الفنية تتطلب استقبالا يناظر التأمل الدينى . وكما كان الدين فى الماضى فإن الفن الآن يقدم ملاذا يمكن أن تأوى إليه الطبقات المتميزة فقط . وبعيدا عن حياة يومية منظمة عقلانية ينمو نمط من الذاتية ، تتكون إشكاليته فى هذا الفصل .

ومع ذلك ، فإننا يجب أن نضع فى حسابنا ، كما يقول برجر فى نهاية مقاله ، أن النظير الوظيفى لا يتطلب هوية تمثليه . وفى عبارة أخرى : يجب ألا نستنتج من النظير الوظيفى للمؤسسات أن الفن فى المجتمع البرجوازى « ليس إلا » بديلا عن الدين . إن هذا الاستنتاج سيكون إشكاليا ، لأنه يفترض أن الأعمال ستقرر كلية عن طريق المؤسسات . ولكن ليس هذا هو الحال ، فالفن فى المجتمع البرجوازى يتأسس على التوتر بين المؤسسة والعمل الفردى .

هوامش :

(١) Siegfried J. Schmidt, The Empirical Science of Literature ESL: A New Paradigm
مجلة Poetics ، ١٢ (١٩٨٣) ١٩-٣٤ (عدد مارس)-هولندا .

(٢) C. J. Van Ress, Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts. The Institutional Approach
مجلة Poetics عدد نوفمبر ، ٢٨٥-٣١٠ (١٢) ١٩٨٣ .

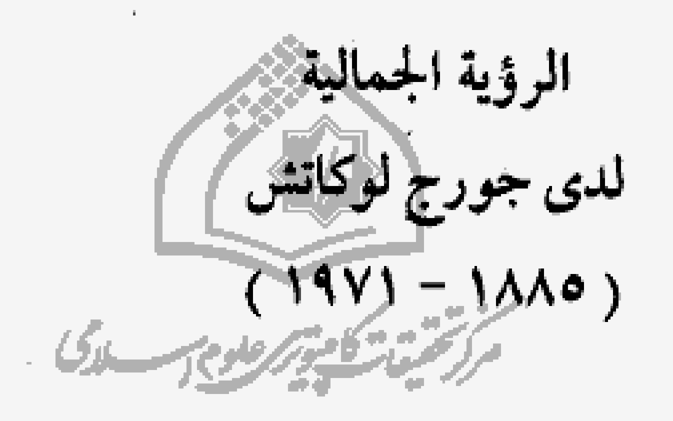
(٣) C. J. Van Rees, How A Literary Work Becomes A Masterpiece : On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism
مجلة Poetics ، ١٢ (١٩٨٣) ، عدد نوفمبر ، ٢٩٧-٤١٧ .

(٤) Peter Bürger Literary Institution and Modernization.
مجلة Poetics ، ١٢ (١٩٨٣) ، عدد نوفمبر ، ٤١٩-٤٣٣ .

عرض : رمضان بسطاويسى محمد

عرض لرسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث/رمضان بسطاويسى محمد إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وموضوعها : « الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش » . وتتناول الدراسة العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش فى علم الجمال ، مع مقارنته بجهود عدد من المفكرين ، مثل : لوسيان جولدمان ، وبيير ماشيرى ، وألتوسير ، وهربرت ماركيوز .

وكانت لجنة المناقشة تتكون من الدكتورة أميرة حلمى مطر ، أستاذة الفلسفة بالكلية مشرفاً ، والدكتور عبد المنعم تليمة ، أستاذ النقد الأدبى بالكلية ، والدكتور صلاح قنصوه ، أستاذ مناهج البحث وفلسفة العلوم بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية . وقد حصل الباحث بهذه الرسالة على درجة الماجستير بتقدير ممتاز .



الرؤية الجمالية
لدى جورج لوكاتش
(١٨٨٥ - ١٩٧١)

يمكننا تلخيص اتجاهات علم الجمال فى مبدأين رئيسيين هما : المبدأ الحسى الاستطيقى ، والمبدأ الوظيفى الأخلاقى . وهذا التقسيم مرتبط بالعلاقة المتبادلة بين الفن والأخلاق ، التى تفصح عن مضمون الفن ، ووظيفته الاجتماعية . وعلى الرغم من أن هذه القضية - قضية الفن والأخلاق - قد بحثت منذ أقدم العصور ، لا سيما حين نجد كثيراً من الرؤى التى تؤكد أهمية الفن فى تربية الفرد جمالياً ، وتنمية ذوقه وإدراكه ، فإن أهمية هذه القضية لا تظهر إلا فى مراحل التحولات الاجتماعية الكبيرة ، حيث يتكثف دور الفن وتأثيره الفعال . ويكاد يكون « هيجل » من أبرز الفلاسفة الذين حاولوا تحليل الظواهر الاجتماعية - بما فيها الفن - من خلال منهجه الجدلى ، دون أن يفصل العناصر الاجتماعية بعضها عن بعض . ولذلك فلقد حلل الفن وصلاته بمختلف أشكال النشاط الإنسانى ، والعلاقات الإنتاجية والسياسية . ونتيجة لذلك ، تم الكشف عن مختلف المجالات للثقافة الجمالية ووظائفها الاجتماعية المتعددة وشروط تطورها . وبناء على هذا قرر هيجل أن الفن هو أحد أشكال الكشف الذاتى للروح المطلقة ، إلا أنه يستدرك بأنه لا يمكن لكل القضايا أن تجد تموضعاً وتمثيلاً فى الشكل الفنى ، وأن القضية تنحصر فى أن الفن يعبر عن الحقيقة فى شكل محدد شعورى ، وهو بهذا يختلف عن الفلسفة ، التى تعتمد على التصورات .

ومن هذه النقطة يبدأ لوكاتش تطوير أفكار هيجل فى علم الجمال ، مستفيداً من إنجازات بعض العلوم ، مثل : علم اجتماع المعرفة ، وعلم التأويل .

وإذا نحن قارنا بين جهود كانط وهيجل ولوكاتش فى علم الجمال ، سنجد أن رؤية كانط وهيجل للجمال وفلسفة الفن تأتى نتيجة تالية لمذهبها العام ، ومرتبطة بالبنية الأساسية لنظرتها إلى الوجود والإنسان . ولكن أهمية لوكاتش تنبع من كونه لا يؤسس مذهباً ، وإنما يحاول أن يجد منهجاً ، يدرس من خلاله الفن والجمال كما هو فى حقيقته الموضوعية ، ومن حيث ارتباطه بالواقع الاجتماعى والتاريخ الإنسانى .

إن لوكاتش لا يكمل لوحة رؤاه للوجود برؤية للفن والجمال ، كما فعل الفلاسفة السابقون عليه ، بل بدأ متذوقاً للفن وناقداً إياه . ولذلك فهو يهتم بالفن من أجل توضيح موقعه بالنسبة للإنسان فى صراعه الأزلى مع الواقع فى مختلف أشكاله . والنظرة المتفحصة لجملة أعماله تدرك أن القضايا الجمالية هى بؤرة اهتمامه الفلسفى ، وأن معظم أعماله الأخرى تقع هوامش حول همه الرئيسى ، ألا وهو الفن . ولذلك نجد مقولة الكلية totality تظهر فى باكورة أعماله « الروح والشكل » The Soul and Form بوصفها مبدأ رئيسياً لتفسير العمل الفنى وتوضيحه وتحليله . وتصبح المقولة ذاتها - فيما بعد - هى المقولة الرئيسية لتوضيح الجانب الفلسفى فى الماركسية . وهو يؤثرها على مقولة الاقتصاد ، لتمييز الماركسية عن غيرها من الفلسفات الأخرى .

وهذا يفسر لنا رؤية لوكاتش التى تدرس الفن فى علاقته بالبنى المختلفة للوجود الإنسانى . فهو حين ينقل رؤاه ويعممها فى المجالات المختلفة للنقد الأدبى وعلم الاجتماع والسياسة والتاريخ والفلسفة ، إنما يدرس الإنسان فى وحدته الجدلية بما هو ذات وموضوع ، متأثراً فى ذلك بفلسفة هيجل ، التى كانت القاسم الأعظم فى جملة المؤثرات التى أثرت فى تكوينه الفلسفى والجمالى . ولهذا فقد حاول لوكاتش أن يطبق الجدل الهيجلى فى مجالى فلسفة الفن وعلم الجمال ، فبحث فى الانعكاس ، وناقش فيه طبيعة العلاقة الجمالية بين الفن والواقع ، حتى توصل إلى الواقعية منهجاً جمالياً يفسر به الأعمال الأدبية من هوميروس إلى توماس مان ، على أساس أن الشكل الفنى هو أحد العناصر الاجتماعية فى العمل الأدبى .

ويمكن أن يعد لوكاتش امتداداً لهيجل فى اهتمامه بالشكل الفنى من حيث هو تعبير عن الواقع الاجتماعى لعصر ما ؛ ولكن سيتضح لنا تمايز لوكاتش عن هيجل فى تطويره لأفكار الأخير، ومحاولته تجاوز مثاليته . فعلى الرغم من إدراك هيجـل أن التقسيم الـرأسـمـالى للعمل هو أساس نثر الحياة الحديثة ، فإنه لم يـدرك مـا يختفى وراءه من علل مـادية واجتمـاعية . ولـذلك يفـرق لوكـاتش بـين الرواية والملحمـة ، على أسـاس أن الملحمة هى التصوير الحكائى للمجتمع فى مجمله ، أى أنها تعبير عن الكلية الاجتمـاعية ، وأن الرواية هى الفن المقـابل للملحمة ، الذى يعبـر عن التنـاقض بـين الـذات الفـرديـة والموضوعية الاجتماعية .

والواقع أن لوكاتش يمثل جزءاً من المناخ العام الذى يسود الفكر الأوروبى المعاصر ، والفكـر الألمانى عـلى نحـو خـاص ، بحيث لا يمكن فصل أعمالـه عن المناخ الحضـارى والثقافى الذى كانت تعيشه ألمانيا فى بداية هذا القـرن ؛ فكتابـات لوكـاتش خرجت وسط حوار المثقفين الألمان حول قضايا الفكر والفن والسياسة والأخلاق . ومن ثم فإن تحوله إلى المـاركسية ونقـده إياهـا ، كان أمـراً طبيعيـاً ومرتبطاً بما يمر به موطنه « المجر » الذى كان جزءاً من إمبراطورية تضم المجر والنمسا .

ولقد كان جزء من مهمة هـذا البحث ، توضيح دور الظروف الاجتماعية والتاريخية فى كتـاباتـه السياسيـة والأدبية ، خصـوصـاً أن بعض الباحثين يكيلون له الاتهامات بالمراجعة والتحـريفيـة . ولـذلـك فـإن المنهـج الاجتمـاعى ، الـذى لا يفصـل الفكـر عن الـواقـع فى مختلف مستـويـاتـه السيـاسيـة والإيديولوجية والاقتصادية ، كـان ضرورة تفرض نفسها على الباحث ، بغية الوصـول إلى فهم أعمـــال لـوكـــاتش . والحقيقـة أن الـدوافع وراء هـذا البحث نوعـان : دوافـع ذاتيـة ، متـصلة بـالبـاحث ؛ ودوافـع موضوعية ؛ تتصل بالواقع الثقافى الراهن . أما الدوافع الذاتية فهى خاصة بالبـاحث ، الـذى وجـد نفسـه مـوزعـاً بـين النـظر إلى مشكلات الواقـع الاجتماعى والثقـافى نظرة علمية ، وتضخيم المشكلات الأخلاقية التى تتسم بـالمثالية ؛ فـوجـد فى هـذا المفكـر - لـوكاتش - تجـربة ومحـاولـة لمـواجهـة هـذه الثنائية ، ورغبة فى تجاوزهـا . أما الـدوافع الموضوعية فترجع إلى أن الواقع الثقافى يشهد فى الآونة الأخيرة طروحاً فكرية لمدارس نقدية كثيرة ، هى بمثابة أدوات نظرية تتيح للباحثين قـدرة أكبر فى تحليل النص ، مستفيـدة من إنجازات كثير من العلوم ، مثل علم اللغة ، والأنثـروبـولـوجيـا ، والعلوم الاجتمـاعيـة والنفسية . ويرى البـاحث أن عرض نظريات هذه المدارس النقـدية والجمالية دون تتبـع الأصول الفكرية لها ، يظل محاولات ناقصة ؛ إذ إن هـذه المدارس النقـدية جـزء من أبنية فكرية لها أصولها الاجتماعية والتاريخية . وهنا يـأتى دور البـاحثـين فى ميـدان الـدراسـات الجمالية فى إكمال هذه النقص ، من خلال الدراسة العلمية لهذه الاتجاهات ، حيث يتم الـربط بين مـا تطرحـه هذه الاتجـاهات من خطوات إجرائية فى النقد الأدبى ، وما تنطوى عليـه من محتوى - فكـرى ومعرفى . وعـلى سبيل المثال نجد أن رؤية هيجل للفن قائمة على أساس من المنهج الجدلى ، ومرتبطة بتطور هذا المنهج ، وتغيراته الكيفيـة ، وتناقضـاته الداخلية . كذلك فإن رؤى سارتر وفرويـد مرتبطة أوثق الارتبـاط بفلسفتيهما فى المعـرفة والـوجود ؛ ولا يمكـن - مثـلا - نقل نتـائج سارتر الإجرائية فى النقد الأدبى ، دون تحليل قضيـة التخيـل وعـلاقتهـا بعلم الجمـال الفينومينولـوجى ؛ أى دون تحليل الأصـول الفكرية له .

وجـورج لوكـاتش يعـد واحـداً من أهم الأصول الفكرية التى اعتمد عليهـا كثير من الاتجاهات المعاصرة فى نـظرية الأدب وعلم الجمال ؛ فلقد أشار لوسيان جولدمان فى أكثر من مـوضـع من كتـابه (نحـو علم اجتمـاع للرواية) إلى إهميـة لـوكـاتش فى تـأسيس ما يسميه بالبنيوية التوليـدية ، وفى التحليل الاجتماعى للأدب ، وفى دراسته لبنية الوعى الإنسـانى ، وتمييزه بـين أربعة أنـواع منـه ، هى : الوعى الزائف ، والـوعى الحقيقى ، والـوعى المجرد ، والـوعى الممكن . ولقـد استخدمت هذه الأنواع من الوعى فى كثير من الـدراسات المعـاصرة فى الإيـديـولـوجيـا ، وسوسيولوجيا الثقافة ، والوجودية . كذلـك اهتم لـوكـاتش بـدراسـة تشيؤ الإنسـان فى المجتمع الاشتراكى والرأسمالى على السواء ، حتى إن جولدمان يعد كتاب مارتن هيـدجر الأسـاسى « الوجـود والزمـان » هو محـاولـة للإجابة عن التسـاؤلات التى طرحها لوكاتش فى كتابه « التاريخ والوعى الطبقى » .

والسؤال الآن ، كيف يمكن دراسة مفكر مثل لوكـاتش ، متعدد الاهتمـامات وغـزير الكتابات ؟ وهل يمكن دراسة كـل القضايـا التى اهتم بها ؟

والواقع أن ادعاء دراسة لوكاتش مكتملاً فيه قدر من المبالغة ؛ لا لأن لوكاتش متعدد الجوانب والاهتمامات فحسب ، ولكن لأن كتاباته غزيرة ؛ فهى تصل إلى اثنين وثلاثين مؤلفاً تقريباً ، ولا يمكن دراسة أعماله بمعزل عن الأبعاد التاريخية التى أنتجتها ، لاسيما أن كثيراً من أعماله هى ردود أفعال تجاه أحداث العصر السياسية والفكرية والجمالية ؛ وذلك كله مستحيـل فى هذا الحيـز . ومن ثم فقد ركزت الدراسة على العناصر التكوينية لرؤية لـوكـاتش الجمـاليـة فى النقـد الأدبى وعلم الجمال .

والرسالة تتكون من سبعة فصول ومقدمة وخاتمة . وقد حاول الباحث ان يقدم لوكاتش بوصفه فيلسوفاً فى الفصل الأول والثانى ؛ لأن هنـاك صعوبـة كبيـرة فى الكتـابـة عن رؤاه الجمالية دون الكتـابة عنـه بوصفـه صاحب فلسفـة فى الجـدل والاغـتـراب ، لاسيـما ولوكاتش ينظر إلى الفن بوصفه علاقة تفصح عن نوعية إدراك الإنسان للعالم . ومن ثم فإن نظرته إلى الفن تمثل جزءا من منهجه الجدلى العام . ومن هنا تناول الفصل الأول حياته ، وتطوره الفلسفى ، والمراحل المختلفة التى مر بها ، وهى : مرحلة النقد الأدبى ، ثم مرحلة المـاركسيـة والهيجليـة ، ثم مـرحلـة تـاريـخ الفلسفـة ، ثم مرحلة النظرية الجمالية . وفى هذا الجزء أيضا عرض لأهم كتبه ، وبحث فى مصادر فلسفته ، وهى الكانطية الجديـدة ، وفلسفـة دلتـاى ، والفلسفـة الهيجليـة ، والفلسفة الماركسيـة . وحتى لاينفصل هـذا الجزء عما يليه من أجزاء ، فقد اعتمد على الطبعات الحـديثة من أعمـاله ، التى تحفـل بتعليقاته على أعماله المختلفة ، مع الاستفادة من آراء البـاحثين حـول مواقفـه السيـاسيـة والفكرية .

أمـا الفصـل الثـانى فيتنـاول الجـوانب الإبستمـولـوجيـة والأنـطولـوجيـة لـرؤيتـه

الجمالية ، كما تظهر فى الجدل والتشيؤ ويتتبع الباحث قضية الاغتراب والتشيؤ لدى لوكاتش ، مع مقارنتها بنصوص هيجل وماركس ؛ وهذا وارد فى كتاب لوكاتش الأساسى (التاريخ والوعى الطبقى) ، الذى يتحدث فيه عن الاغتراب والتشيؤ ووعى البروليتاريا ، ويدعمه بنقده للفكر الغربى . وأهمية هذا الكتاب لا تنبع من أهمية الموضوعات التى يطرحها فحسب ، بل من الضجة كذلك التى أثيرت حوله ، وجعلت لوكاتش يقدم نقداً ذاتياً لما ورد فى الكتاب من أفكار تختلف مع وضعية إنجلز وتنتقده . وقد نبه الباحث إلى ضرورة أن يؤخذ هذا النقد بكثير من الحذر ؛ لأن لوكاتش عاد فنفى هذا النقد الذاتى ، وقال إنه حدث لأسباب سياسية . والواقع أن هذا التناقض فى بعض كتابات لوكاتش قد جعل الباحث يعتمد بشكل أساسى على نصوص لوكاتش نفسها ، لتحليل الاتجاه السائد فى تفكيره .

أما الفصل الثالث فهو بمثابة مدخل إلى المبادىء الأساسية التى تستند إليها رؤية لوكاتش فى علم الجمال . وفى التمهيد الخاص بهذا الفصل ، حاول الباحث أن يقدم عرضاً سريعاً للرؤية الماركسية للفن ، لاسيما أن كثيراً من رؤى لوكاتش تنطلق من تحليل نصوص ماركس وإنجلز ، ولأنه استفاد من النظرية الماركسية فى كثير من مفاهيمه الجمالية ، مثل النمط ، والانحياز ، والواقعية فى الفن . وقد توصل الباحث إلى أن آراء ماركس وإنجلز حول الفن ، معظمها إشارات وملاحظات عامة ، تفتقر إلى التشكيل فى كل متماسك ، أو نظرية أدبية متكاملة ، على عكس هيجل ، الذى نعثر لديه على مذهب جمالى متكامل ، يترابط مجموع مفاهيمه من خلال الجدل الهيجلى ، الذى يربط المنطق بالتاريخ .

وفى هذا الفصل نتناول الموضوعات التالية : الطبيعة النوعية لعلم الجمال عند لوكاتش ؛ مفهوم الجميل ؛ الانعكاس فى العمل الفنى ؛ علاقة الشكل بالمضمون فى العمل الفنى ؛ الشكل والإيديولوجيا ، وظيفة الفن . وفى ختام هذا الفصل يقدم الباحث نموذجا لبعض رؤاه النظرية فى علم الجمال ، من خلال شرح جماليات السينما لديه .

أما الفصل الرابع ، فيتناول العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش الجمالية . وهذه العناصر تتمثل فى الكلية فى الفن ، ونظرية النمط ، والتاريخية بوصفها مقولة جمالية ، والواقعية من حيث هى منهج جمالى تفسر به الأعمال الأدبية . وفى ختام هذا الفصل دراسة لمقولة التموضع اللامتعين ، بوصفها مقولة إجرائية تعبر عن الجانب الجدلى فى نظرية النمط فى الأعمال الفنية ، لاسيما أعمال الموسيقى المجرى بيلا بارتوك . وهذا الفصل ، مع الفصل السابق عليه ، هما جوهر موضوع البحث .

أما الفصل الخامس فيتناول الجانب التطبيقى لرؤية لوكاتش فى مجال الرواية الأثير لديه ؛ وفيه يتم تحليل الأصول الاستطيقية لنظرية الرواية كما تتبدى فى أعماله النقدية ، مثل : « الرواية التاريخية » ، و« الكاتب والناقد » ، و« الرواية بوصفها ملحمة البورجوازية » ، و« دراسات فى الواقعية » . ويتناول هذا الفصل علاقة لوكاتش بالنقد الأدبى ونظرية الرواية .

وفى الفصل السادس استعراض لأثر لوكاتش فى الفكر الجمالى المعاصر ، من خلال عرض لاتجاهات النقد ونظرية الأدب فى القرن العشرين بشكل سريع ، يحدد فيه موقع لوكاتش منها ، ثم نعرض للحوار الفكرى الذى دار بشكل مباشر وغير مباشر بين لوكاتش وغيره من المفكرين ، مثل إرنست فيشر ، وروجيه جارودييه ، وبيير ما شيرى ، وألتوسير ، ووالتر بنيامين ، وبريخت . ثم يطرح الباحث نموذجين للفكر الجمالى المعاصر من خلال مقارنة تفصيلية بين لوكاتش وهربرت ماركيوز ، ولوكاتش ولوسيان جولدمان ، الذى نقدم دراسة طويلة عنه ، على أساس أنه أحد الذين تأثروا بأفكار لوكاتش وطوروها .

أما الفصل السابع فهو يحتوى على رؤية نقدية لفكر لوكاتش الجمالى ، وفيه محاولة للإجابة عن السؤال الجوهرى ، وهو : هل قدم لوكاتش منهجاً جمالياً ماركسيا أو هيجلياً ؟

والخاتمة تتعرض لأهم نتائج البحث وهى :

١ – إن لوكاتش فى رؤيته الجدلية للفن يجسد لنا السمات النوعية التى يتميز بها الفكر الجمالى المعاصر . ويظهر هذا بشكل واضح فى اهتمامه بتاريخ الفن وتطوره ، وتطور أشكال الأدب على وجه الخصوص ، من الملحمة إلى الرواية ، وخصائص الرواية النوعية ، التى تعكس التغيرات التى تطرأ على البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع البشرى . وقد استخلص لوكاتش من دراساته الجمالية حقيقة بسيطة ، مؤداها أن الأشكال الفنية هى التى تجسد شكل الحياة الحديثة التى نحياها ؛ فلقد عقد مقارنة بين الجوانب الجدلية فى الشكل الروائى وأنماط الحياة الاقتصادية فى المجتمع ، وتوصل من خلال هذه المقارنة إلى أن شكل الرواية هو نفسه شكل البناء الاقتصادى للمجتمع .

٢ – أما عن التساؤل حول انتماء لوكاتش للهيجلية أو الماركسية ، فلقد حرص الباحث على عدم وضع لوكاتش فى تصنيف جاهز يخل بشروط البحث العلمى ، الذى ينفى وجود أطر جاهزة يفسر بها الباحث معطيات بحثه ، لكن يمكن القول إن الجوانب الهيجلية فى فكر لوكاتش هى مبادىء منهجية يهتدى بها لوكاتش فى بحوثه الجمالية الفلسفية . أما الإشارات الكثيرة التى نلتقى بها فى كتاباته إلى الماركسية فهى بمثابة تطبيقات أصيلة يستعين بها فى شرح الفكر الجدلى .

ولكن لايمكن إطلاق نعت الهيجلية على أعمال لوكاتش بكل ما تحمل من معنى ؛ لأن لوكاتش قد بذل جهداً كبيراً للتخلص من مثالية هيجل ، وإضفاء طابع مادى عليها .

٣ – إن إنجاز لوكاتش الأساسى يتضح لنا حين يذهب إلى القول بأنه لاتوجد علوم جزئية ينفصل بعضها عن بعضها ، مثل علم القانون ، أو الاقتصاد ، وإنما يوجد علم واحد فحسب ، هو علم التاريخ الجدلى لتطور المجتمع فى كليته . وكلية المجتمع لايمكن إدراكها على المستوى المعرفى ، إلا إذا كانت الذات التى تطرحها ذاتا كلية . وهذه

النظرة الخاصة بكلية الذات والموضوع تتمثل فى الطبقة الاجتماعية . وهكذا عمق لوكاتش مفهوم الكلية كما يتبدى عند هيجل ، بإضافة كلية الذات أيضا ، التى تقوده إلى دراسة الوعى الطبقى .

٤ - من إنجازت لوكاتش أيضا دراسته للعلاقة بين الطبقة الاجتماعية وأعمالها الثقافية ، من معرفة ، وفن ، وأخلاق ؛ أى بين الطبقة ونظرتها إلى العالم التى تتمثل فى هذه الأعمال الثقافية ، بحيث يصبح الوعى الطبقى لديه قاعدة إسناد للأعمال الثقافية التى تنتجها الطبقة ، والتى يمكن أن توافق - من الوجهة الفعلية - موقفاً نمطياً لطبقة ما فى عمليات الإنتاج . ولكن لوكاتش لم يستكمل هذا الإنجاز فى دراسة العلاقات الوظيفية بين الطبقات الاجتماعية وإبداعاتها الثقافية ؛ وهو مايطلق عليه الآن اسم « علم اجتماع المعرفة » .

٥ - إن فلسفة الفن عند لوكاتش قد أوضحت الطابع الاجتماعى والمعرفى للفن ، بوصفه وسيلة من وسائل الإدراك النوعى للعالم . ويمكن أن نضيف طابعاً وجودياً للفن عند لوكاتش ، لأنه ينظر للفن بوصفه وسيلة لتفتح إمكانات الإنسان الكامنة فيه ، وإظهار قدراته المبدعة ؛ فهو يقول لنا إن الفن العظيم يجعل الأعمى يبصر ، والأصم يسمع .



المجلس الأعلى للثقافة
البيت الفنى للمسرح

قطاع المسرح يقدم
الموسم الصيفى خلال شهر يوليو ٨٤





the point of view of a different cognitive discipline, in this case sociology.

Diāb starts by noting that two different, though interdependent, tendencies have governed the development of linguistic research: discrimination and integration. Both are in fact but two faces of one and the same coin, aiming at developing and modernizing research into language. The writer then refers to ethnomethodology as the latest cry in the field of sociological study of language during the last two decades. Sociologists have lately started to take interest in this new branch of research. The main problem posed by ethnomethodology is to reveal the common basis of language and society; in other words to reveal the principles dominating the relationship between social structures and linguistic structures. The way to achieve this goal is to identify comparable units in each, showing their interdependence and interaction. Neither the socio - linguistic approach, nor the anthropological approach, has managed to account satisfactorily for all aspects of the phenomenon of language. This is due to their limited scope and to their failure to see the socio - cultural character of language in all its complex totality, as well as failure to grasp the way its functions are performed. Hence the emergence of 'The Sociology of Language' which seems to be more connected with cognitive and methodological frames of reference in sociology. This may be regarded as a reaction to the positivistic philosophies of the nineteenth century. It may also be due to the scientific, intellectual and theoretical difficulties confronting the interaction of symbols. Finally, it may be due to the appearance of a large number of social problems with an ever - quickening tempo needing to be handled immediately without reference to their historical roots in the past or to their relationship with other problems.

Ethnomethodology regards the language of daily life as an essential factor in the formation of a social system. This kind of usage is therefore the subject of an intensive study seeking to shed light on symbols, signs and meanings as components of a social structure affecting both individual behaviour and social interaction. Nevertheless, the fact remains that the aspiration of ethnomethodology to cover all kinds of socio-linguistic problems is still hampered by the absence of adequate means.

Last, **Muṣtapha Safwān** writes of **'The New in the Science of Rhetoric'** giving the final touch to this issue and establishing a link between the question of modernity in language and in different literary genres.

Ṣafwān notes that the theory of 'forms' such as metaphor, simile, figures of speech, metonomy, etc.. has undergone no radical change throughout the centuries, due to its attachment to the belief that the function of language consists in giving expression to things and to meanings preceding them. **Hegel** went some way towards challenging this belief demonstrating that things or particulars have no existence apart from language or universals. His criticism, however, was not such as to change a long-cherished belief sanctioned by time. Only with **Saussure** did it become recognized that language was a system in which the signified depended on the relationships between its functions. These relationships were either diachronic or synchronic. Following in the steps of **Saussure, Roman Jakobson** managed to replace the old division based on two linguistic axes: the diachronic and the synchronic. Nevertheless, some of **Jakobson's** phrases - according to **Ṣafwān** -would produce the impression that falling under either heading was dependent on the relations between things. It was **Jacques Lacan** who effected a total liberation of forms from such enchainment

With the above-mentioned studies we conclude our presentation of the question of modernity, in all its ramifications, on the theoretical level. The forthcoming issue of **Fusūl** will feature further studies, treating of the manifestations of modernity in contemporary Arabic literature. The present issue concludes with a critical experiment conducted by **Feriāl Ghazoul** seeking to fix some traits of modernity in the poetry of **Mohamed Afifi Mattar,** as well as a contribution to **The Literary Scene** section, by **Fadwa Malaṭī - Douglas,** dealing with the manifestations of modernity in the new Arabic novel as exemplified in the work of **Youssef 'al-Kaeed.** Both papers - we are glad to testify - are examples of the concurrence of modernity of literary criticism and modernity of a literary text: a happy marriage of modern subject- matter and modern medium is here consummated to the enrichment of both.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID

maintains that Arabic has always been one language, up from the time it was first spoken by Arabs to our present day, despite all changes of vocabulary and style. These changes, however, are to the credit of the language testifying as they do to its diversity and variety.

'Al - 'Assad claims that creativity in language could only be achieved by one thoroughly versed in it, with a firm grasp of its etymology and grammar. Long experience in writing cannot replace the need for knowledge of the medium: to dabble in writing in the absence of a thorough knowledge of its secrets, different usages and traditions is merely to heap one layer of ignorance upon another and leads ultimately to stagnation, a natural product of the lack of knowledge and of failure to be open to whatever is new and fresh. In its vocabulary, syntactical structures and styles, the language has managed through the centuries to grow with time and to meet the needs of modernity in each age at the same time as it struck a balance necessary for particularity and distinction. It was through it that a writer's personality, as well as the character of a whole nation, could assert itself.

'Al-'Assad then reviews the process of modernization that took place when language was confronted, in the modern age, with political, social, and economic issues, with issues pertaining to education, science and technology, and finally with issues of a literary and artistic nature.

Next, there is **Tammām Hassān's' The Arabic Language and Modernity'**.At the beginning of his study, the writer dwells on the different significations of the concept of modernity in accordance with its specific contexts. To him, modernity in a historical text is connected with time; in a text of social reform with change; in an artistic text, a piece of scientific research or industry with innovation. From the point of view of the religious institution, modernity is linked with innovation: innovation is often misguided and hence punishable by the fires of hell. Some religious thinkers, however, have defended what they called a good innovation produced by the needs of the age. As for the domain of customs and traditions, modernity is looked askance upon and is often designated as a 'vogue' or a 'fad'. The upshot of the above is that the concept of modernity has various shades of meaning, eliciting various responses, in the different domains of human activity.

Hassaan concedes that the development of language is an inevitable process. A case in point is the changes, phonological, semantic and syntactic, that came over Arabic throughout the centuries. The relationship between modernity and language, however, is not confined to this: it is to be seen on the other levels related to the way language is regarded. **Hassaan** reviews different methods of considering the phenomenon of language: there is the historical approach, the methods of **Saussure** and of the American linguists **Bloomfield** and later **Chomsky.** There is the School of Copenhagen, the School of Prague etc... On the other hand, the writer reviews different grammatical and linguistic approaches to Arabic and their bases: induction, calassification, abstraction, determinism, the descriptive method, linking sound with sense, comparison, writing histories of language, interpretation, verification of conclusions and other methods employed by modern scholars in the field of the study of Arabic.

The third contribution to this group of studies is **'The Arabic Language: Subject and Medium'** The writer, **'Ahmed Mukhtār 'Omar,** views language from two different angles: as a medium and as a subject. Modernity of language as a medium is dependent on its ability to provide speakers of a given tongue with the means to express their needs adequately and forcefully. On the other hand, understanding of language as a subject is to be judged within the framework of a given era, taking into consideration any linguistic studies that may be carried out in other languages. **Omar** notes that language as a medium has receded in the modern age with language as a subject coming to the fore.

Language as a medium suffers - according to the writer - from various forms of distortion and disfigurement. It is also excluded from many a serious domain. **Omar** proposes a number of measures capable of getting language as a medium out of its present rut. On the other hand, the Arabic language, as a subject, has progressed with the progress of linguistic studies all the world over . The study of language for the sake of learning may have made a remarkable advance, but language for use, or functional linguistics, still lags behind, as far as Arabic is concerned. The great challenge facing Arab linguists at the present time is how to restore the effectualness of Arabic and how to present it to learners and readers in a modern dress. According to the writer, this can be achieved only through the foundation of an 'Arab Center for Applied Linguistics' undertaking to handle all practical problems rendering Arabic incapable of performing its vital duties in all walks of life.

We next come to **Mohamed Hāfiz Diāb's 'Ethnomethodology: Notes towards a Sociological Analysis of Language'**. This takes us to another domain of linguistic research, in which language is viewed from

productive of that ideology and of its mechanisms. Thought therefore - as far as its content is concerned - constitutes an ideological body. From the point of view of its instruments, it is an intellectual structure based on mental principles, concepts and mechanisms. Analyzing the concept of creativity, **'al - Jābiri** concludes that it has two basic traits: innovation and originality. Innovation in art and philosophy corresponds to making new discoveries in science, whereas originality in the first two corresponds to the verifiability of the latter. Any creation has therefore to be both original and new; it is a discovery that is also verifiable.

The writer goes on to epistemologically analyze modern and contemporary Arab discourse as a bearer of thought. He claims that it has made no real progress in any of its various fields, ever since it started to call for a renaissance. This - according to the writer - is put down to the fact that the mechanism productive of this thought is always dependent on previous models as a frame of reference.

It also tends to deal with mental possibilities as if they were actual facts. Memory and emotion in it often usurp the place of reason. Hence Arab thought remained torn between two poles of an Arab Islami!c past and a European present. Its concepts were therefore derived from a reality not representative of the "here" and "now" . In time, these concepts turned into declamatory "substitutes" for reality, instead of being-as they should have been- functions of a real **donnée.** In this way, the Arab self lost ist independence in the context of history and remained subject to a foreign model - an Arab past or a European model - enchained to the mechanism of thought engendered by either.

In his diagnosis of present Arab culture, **'al-Jābiri** records the existence of three cognitive systems : (i) a lingual system represented by the Arabic language and the sciences attached to it. It consecrates a vision of the world based on discontinuity and the lack of causality (ii) a gnostic cognitive system, a view of the world based on participation and continuity (iii) a scientific cognitive system based on the system of causal connections.

'Al-Jābiri concludes that the crisis of Arabic thought is basically cultural. It has-right form the beginning-been connected with politics rather than science, and subject therefore to the vicissitudes of the former. In order to transcend this crisis, the present and the past have to be reconstructed and integrated. Elements of the past should be taken to pieces and re-arranged in such a way as to produce a new culture capable of giving rise to a real renaissance.

In harmony with **'al-Jābiri**'s paper, as far as their starting-points are concerned, is **'Anwar 'Abdel Malik**'s **"Creativity and the Civilizational Project".** He starts by asserting that the shift of focus from the problem of tradition and innovation to that of copying and imitation as opposed to creation is basically a shift from servile subjection to the West to a movement in the direction of liberation, sovereignty and carving a distinguished place on the map of the world. According to **'Abdel Malik,** the concept of creativity has crystallized recently in the form of a much used term. From the point of view of content, howerer, it has always been there, disguised under other names, in eastern centres of civilization as well as in the socialist countries of Europe, at a time when the main concern of these peoples was to catch up with the achievements of an advanced industrialized West. This historical phase, however, has witnwssed a number of defeats and setbacks, especially in the period extending from the Chinese Revolution of 1949 to October 1973, leaving the strategic goal of these nations still largely unrealized.

Creativity - according to the writer - is mainly a product of subjective particularism. It seeks to create new and original contents facing the problems of modernization. Hence **Abdel Malik**'s idea of a civilizational project. He concludes that the latter combines comprehensiveness, historical particularism, the challenge of the present and a vision of the future. It gives precedence to a deeper dimension over immediate exigencies.

The Arab civilizational project - as outlined by the writer - has many components and a number of characteristics. It is capable of mobilizing the historical continuity of the nation. It replaces diversity and dissension by unity and solidarity; strategy takes precedence over tactics. As for authority and its place in this project, it will not be a means of suppression by any one minority but a melting- pot containing all the potentials of different schools of thought and social classes.

Thus end the studies concerned with the concept of modernity and the problems it poses both in its historical context and in our living experience. Next, the present issue of **Fusul** presents a number of studies, of a more specialized nature, seeking to gauge the dimensions of modernity within the framework of language.

First in this group is **Nasser al - Din 'al-Assad**'s **'The Arabic Language and Issues of Modernity'.** The writer

to the fact that the innovators masterd the sciences and literature of the modern West . Admiration for the West, however, was not as strong in the field of literature as it was in other fields . This was due to the fact that the Arabs have always taken pride in their language and in their poetic tradition . Since cultural infiltration is by its very nature slow and a matter of degree, Arab critics of the nineteenth century found it difficult to recognize the new western standards and to formulate them in an integrated form . Attempts to achieve this end, however, did not cease and ultimately bore fruit in the writings of the pioneers of the 'Renaissance' .

In contradistinction with this historical approach to the phenomenon of modernity in Arab critical thought, **Anwar Luca's 'The Starting-point for Modernity: Place or Time?'** calls attention to the influence of change of place on the act of modernity . The writer starts by challenging the theories of evolution current in the nineteenth century (**Auguste Comte, Darwin,** etc ...) as well as temporal definitions of modernity . oblivious - in his opinion - of the fact that the European Renaissance, which produced the concept of modernity, sought inspiration in an ancient heritage and set its potentials free. **Luca** then asks : could not the current of modernity be set by a shift in place ? The answer in the affirmative is borne out by the fact that the European Renaissance was the product of the flight, in the fifteenth century, of Greek scholars with their manuscripts to Italy following the fall of Constantinople in the hands of the Turks. On the same analogy, the writer seeks to trace the phenomenon of modernity in the Arab world as exemplified in the experience of **Refāa 'al - Tahṭāwī,** a pioneer Arab who landed in Marseilles and recorded his impressions of the first scene his eyes caught sight of as he sat in a café. **Luca** examines the text in which **'al - Tahṭāwī** records this experience. He reads it in the light of **'al - Tahṭāwī'** s life journey to integrate his cultural and civilizational character. The rise of **'al - Ṭahṭāwī'** s sense of modernity and his journey in space are compared with what the French psychologist **Jacques Lacan** calls 'the mirror phase'.

From this review of **'al - Tahṭāwī's** experience, **Luca** concludes that the current of Arab modernity is best represented by those who - like **'al Ṭahṭāwi** - travelled in space reviving their native tradition - through cultural interaction with a foreign milieu - in response to the needs of mental and spiritual development. Since the starting-point of modernity is a shift in place, the great gap that remains to be filled is one related to the return journey: how to accommodate the work of pioneers, both in the domains of artisitic creation and in translation, to the needs of the masses in our present society.

Following this attempt to gauge the dimensions of modernity in our literary life, **Mohamed Muṣtafa Badawi** writes of **'The Problem of Modernity and of Civilizational Change in Modern Arabic Literature'.** The writer takes note of the ever—growing feeling on the part of Arab writers - starting from the early phase of the Arab Renaissance, - that they were committed to taking part in changing and developing their societies. This came as a reaction to an earlier phase in which the social role of literature was minimal; originality and creativity in poetry shifted focus to concentrate on skilful craftsmanship and interest in form to the exclusion of substance, rather than the exploration of fresh areas of the human experience. The use of tropes and flowery language came to replace the human experience and the awareness of change in the life and values of society. Arabic literature was then a fossil and a parasite: something subsisting on old models out of time . Modern Arabic literature was therefore an attempt to retrieve this lost sense of time . The very concept of literature changed approaching the Greek concept of **Mimesis** as developed by modern European critics . True innovation in literature came to be equivalent, necessarily and in various degrees, to bringing about a change in society, its civilizational values and its categories of thought .

The Arab man - of - letters, however, was bound to use a language with a long literary history. He had to preserve its heritage through the generations, having become of necessity a force of fixity and preservation. Hence two opposite desires combatted in his breast: on the one hand he wished to innovate, to modernize and to change the life of his countrymen. On the other, he felt the strong grip of tradition and conservatism. Generally speaking, the development of modern Arabic literature took the form of a shift from the pole of conservatism to that of bold experimentation.

The concept of modernity is linked with the concept of creativity to the extent of being interchangeable on many an occasion. Nay, creativity - according to some writers - is a basic condition of modernity; according to others it is the other way round. Hence some of our contributors have chosen to approach modernity through the gates of creativity.

A case in point is **Mohamed 'Abed 'al - Jābirī's 'The Crisis of Creativity in Contemporary Arab Thought'.** It is a reading of the other face of the coin. To **'al - Jābirī** thought is identical with the subject of thinking. It is a kind of ideology, as well as being the instruments

The papers mentioned so far have this much in common: they all seek to define a new vision and to lay its foundations. We then move to a second group of papers seeking to explore historical realizations of modernity, both in theory and in application. This group is motivated by the fact that modernity is at once a vision and a behaviour, enactable in time, so that each new era is an attempt to negate the one preceding it. Thus **Mohamed ʿAbdel Muttalib,** author of **'Manifestations of Modernity in the Arab Heritage'** takes us back to the historical Arab experience, starting from the belief that time is a decisive factor in giving modernity its significance. By time, however, he does not mean the chronological sequence of events, according to which our daily lives are organized, but rather the quantitative accumulation of cultural, social and religious phenomena in a certain era. The writer discusses the views, nay visions, of historians and critics of literature of the relative ranks of the poets and their division into major and minor. He points out the attitudes of critics, linguists and grammarians showing their resemblances and differences. He also dwells on some aspects of modernity as manifested in the work of some poets of the Abbassid era. A number of texts are quoted in support of his claim, followed by a study of the artistic changes that came over the language, imagery and meaning of Arab poetry in that era. **Abdel Muttalib** concentrates on the far-fetchedness and obscurity of similes and metaphors in much Abbassid poetry linking this phenomenon with the wider range of subjects and the prominence of the 'I' in a sizeable portion of that poetry.

In addition to taking cognizance of the issue from a historical point of view, the ultimate goal of **ʿAbdel Muttalib** is to reveal those aspects of modernity in the Arab heritage as could be introduced-or partly introduced-into the texture of our present consciousness, without being confined to them to the exclusion of other elements.

On much the same ground **Mohamed Fatouh ʾAhmed's 'Modernity from an Eclectic Perspective'** moves. The writer here traces the phenomenon of modernity in Arabic poetry with special reference to what was known in the Abassid period as the poetry of **muwalidin** (innovators). The concept of modernity was then two-fold: on the one hand, it was positive, standing for innovation. On the other, it was negative, standing for the break with old models. It was in the framework of this duality - according to the writer - that the eclectic view, based on reconciliation of opposites, originated. The eclectic view, however, was also the product of another concept, namely historical relativism in so far as the new and the old are concerned. The new was rationalized and justified; or it was made to seem inferior to the old; or it was regaraed as analogous to it. **Fatouh** traces the manifestaions of this eclectic approach in the work of **ʾIbn Qutayba, ʾal-ʾAmidī** and **al-Kādī al-Jurjānī**, among the ancient critics, commending in particular the views and attitudes of the latter . This eclectic tendency, however, was revived in the movement of Arab 'Renaissance' and the ones following it . It differed from the old eclecticism in matters of detail, but itwas in agreement with it in all essentials .

Fatouh's paper and the one preceding it assert that the question of modernity as such is not a new one: it has always been a besetting concern of Arab thought and criticism, though- of course- the way it was presented by modern Arab critics was not the same as that of their predecessors, due to the fact that they lived in a different age with new **données** .

Developing the same theme, but starting from the so-called Arab 'Renaissance', **P. Cachia** writes of **'The Development of Literary Values in the Nineteenth Century: Theory and Application'** . **Cachia** starts by challenging the view that contact with the West was the main reason for the changes of social life in Egypt, Syria and Lebanon, and then in the rest of the Arab world, in the nineteenth century . He believes instead that the formation of new values did not occur, in all domains of thought, as a result of direct contact with the West . No discernible trace of the western influence can be found in. say, **Refāʿa ʾal-Tahtāwī's** theory of literature, or in **Osman Jalāl**'s reading of **Boileau's Art Poétique** where the section concerned with the 'new' literary criteria was simply dropped by the translator . Most critics went on writing books and treatises on the old models (e.g. **al-Marssafī**) and this was reflected in the poetic effusions of **ʾal-Bārūdī** and others .

All the same, **Cachia** calls attention to a phenomenon worthy of note: a number of writers - including **ʾal-Shidyāq, ʾal-Nadīm, Gorgy Zeidān, Domitt** and **al-Muwailhī** -despite their attachment to the Arab heritage-were responsive to western influences in their writings . Literature of **badīʿ** (Tropes) dominated the first decades of this century, catering for the needs of a narrow circle, identical in formation and values. Things began to change, however, and this kind of literature had to abandon its place of prominence; its criteria being played out . It gave way to a new constellation of intellectuals who raised the banner of Arab "Renaissance" and spoke for a new era . This was partly due to the military invasion of the East by the West, and partly

On the other hand, modenity may take an ideological form . **Barāda** deals with the concepts of modernity in their emigration from their American-European dominant origins to our third world . In the absence of basic structures identical with those leading to the rise of modernity and modernism in Europe (liberalism, democracy, rationalism, etc ..) modernity in the East took an ideological form . It turned into a rhetoric seeking to make up for backwardness and the absence of progress .

The second section of **Barāda's** paper deals with the attitudes of Arabic literature to the issue of modernity . Two concepts of modernity, in an Arab context, are evoked : that of **'Abdullah 'al-Àrawī,** a thinker, and that of **Adonīs,** a poet-critic . Historicism is **'Al-'Arawy's** starting point, whereas **Adonīs'** is modernity of artistic creation . As a matter of fact, all concepts of modernity in Arab thought and literature do boil down to one of two things : a utopian modernity based on rejection of the present, on innovation, on asking radical questions and on the human powers of creativity to get out of the preseent rut of modernity; or - alternatively - it is a dialectic modernity believing in change and in the need for practising ideological criticism from the point of view of historical Marxism .

Barāda concludes by calling attention to the necessity of a precise definition of the theoretical strategy of discourse in our writings, so that concepts and methods may be freed from 'innocent' loose speech and from 'glamorous' slogans of modernity alike.

While **Mohamed Barāda** dwells on the two basic trends of the concept of modernity in Arab literature and thought, **Khālda Saīd,** in a study of the intellectual traits of modernity in the Arab world, dwells on its creative aspects in an attempt to find roots for it in a real context. She therefore notes how discussions raged on the question of innovation in poetry in the fifties, claiming that this critical debate was the outcome of a radical change of outlook. The writer believes that the real achievement of Arab modernity lies in the fact that it made man the source of all criteria, rather than a slave to any imposed upon him from the outside. This is the significance of the work of **Jibran,** of **Ṭaha Hussein** and of **'Alī 'Abdel Rāziq.** The first presented his readers with a new image of Christ as a self-transcending human being, in opposition to the old and traditional images of Jesus as the son-of-God. **Ṭaha Hussein** and **'Alī 'Abdel Rāziq,** on the other hand, asserted that man was the master of his heritage, and not the other way round. This was reflected in many domains and marked two main phases: the Arab 'Renaissance' in the late nineteenth century and the age of modernity in the present era. The three men named above were the real initiators of modernity as a comprehensive movement of thought.

Modernity-within the framework of this movement-was closely linked to creativity. It was both a criticism and a transcendence of the self. The introduction of the self was a major trait of the creative works produced by this phase, more prominent, perhaps, in poetry than in fiction. This achievement on the part of Arab modernists encouraged some currents of thought,to assume a philosophical role. on the other hand, the humanities were integrated into the literary text; the classical theory of imitation collapsed with the collapse of prototypes in what was tantamount to a 'death-rebirth' myth, one that was common to Arabic literature from The fifties to the present day, embodying as it does a common national concern of a whole civilization. According to **Khālda Saīd,** the myth of modernity is an ever-generative movement, a constant dialectic representative of the state of mind of Arab society.

Next we come to **Kamāl 'Abū Deeb's 'Modernity, Authority and Text'** The writer starts by rejecting the commonly-held belief that Arab modernity is a replica, or a tributary, of its Western counterpart. He seeks to deal with modernity as exemplified in the produced text. Like **Khālda Saīd,** he is all for a creative vision capable of effecting a radical change.

'Abū Deeb equates modernity with rejection of, and detachment from, authority. It is belonging to something outside its own fold; to something free from its sway. Freedom, in this sense, is an existential condition, not a goal to be approached·It the very climate we breathe, not merely a desired destination. Modernity is representative of this tension between two forces: the refusal to set a goal, and the belief in the necessity of reaching one.

In rejecting authority, both political and social, modernity also rejects rigid prototypes. It is a struggle against the formulated and the codified. It is locked in mortal combat with a stronger foil and would not be contented with less than its assimilation and transcendence. In the meantime, it retains its basic seperation from it. In all this effort, it seeks to produce a text combining movement towards a greater depth and openness to the outside world. **'Abū Deeb** Finds in certain texts by **Adonīs, 'al-Bayyātī, Mahmoud Darwish, 'Al-Sayyāb, Salāh 'Abdel Sabour, 'Abdel Mo'tī Higāzy** and **Youssef al-Khāl** adequate manifestations of modernity in contemporary Arabic poery, supporting his theoretical formulation of the issue and showing it in practice.

THIS ISSUE

ABSTRACT

Within the framework of Cairo's First Festival for Arab Creation, held in Cairo from 23 - 31 March 1984, a symposium on the theme of '**Modernity in Language and Literature**' took place . A number of Arab researchers, as well as orientalists, contributed papers covering various aspects of this vital issue, both thematically and in application . Naturally enough, we felt that such a fertile intellectual activity should be committed to paper and be made available, for perusal and study, to Arab and non-Arab intellectuals, anxious to be in touch with our current and pressing intellectual and literary concerns, in order to achieve a deeper and truer understanding of our reality and to encourage those creative forces seeking to re-formulate it and keep it on the right track .

Fusul decided therefore to print as many of these papers as its pages will contain, both in the present issue and in our forthcoming one . A number of papers, however, has already been printed by **'Ibdā'**, a monthly literary magazine appearing in Cairo, and a number of studies, not submitted to the above-mentioned symposium, have been included in an attempt, on the part of **Fusul,** to achieve a cohesive pattern of subjects in each issue . Consequently, the present issue will, be devoted to those theoretical questions pertaining to the concept of modernity in general, and to the questions of moderity in language, both methodologically and objectively, in particular . Applied studies of the manifestations of modernity in contemporary Arab literary genres will form the main substance of our forthcoming issue .

Critical thought is required, among other things, to define its concepts and to seek precision of terminology . This is a necessity dictated not only by the need for a firm grasp of terms and a unified frame of reference but also in order to clarify methods of thought and to recognize their underlying epistemological assumptions . **Mohamed Barāda's 'Some Theortical Considerations towards the Definition of the Concept of Modernity',** Which opens the present issue, seeks to supply this need .

Right from the beginning **Barada** notes that the term 'modernity' goes beyond the domain of literature to refer to a certain life-style and a certain way of looking at civilization and evolution . The word 'modernity' acquired its theoretical significance only through a certain human and social pattern entirely different from earlier patterns, as from the nineteenth century in Europe . Hence the division of **Barāda's** paper into two sections .

The first section centres on the concept of 'modernity' on two levels : on the one hand there is the historical dimension of the **la modernité,** ever since it was used by some French poets and critics (**Baudelaire, Gautier, Rimbaud, Mallarmé,** etc .) in a certain sense, not necessarily identical with those broad concepts of **la modernisme** as exemplified in society, in its liberal institutions and in its discourse . Hence the ambiguous and contradictory character of 'modernity', especially in connection with the historical and social dialectic . Modernism in the twentieth century, and in the last three decades in particular, is related to a post-industrial or a post-modern society . This has been reflected in the world economic system, technology and electronics, the standardization of culture through audio-visual means, the assertion of individuality and the tendency for enjoyment and consumption . Hence modernity acquired the sense of 'vogue' or 'fad', sought innovation for its own sake and to catch up with the ever-quickening tempo of a consumer society, trivializing culture-and man in consequence - and stripping them of their critical and rebellious faculties.



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

MODERNITY

IN ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE

Part 1

○ Vol. IV ○ No. 3 ○ April - May - June 1984